النادي الأدبي الثقافي بجدة



قراءة جديدة لتراثنا النقدي

المجلد الآخر



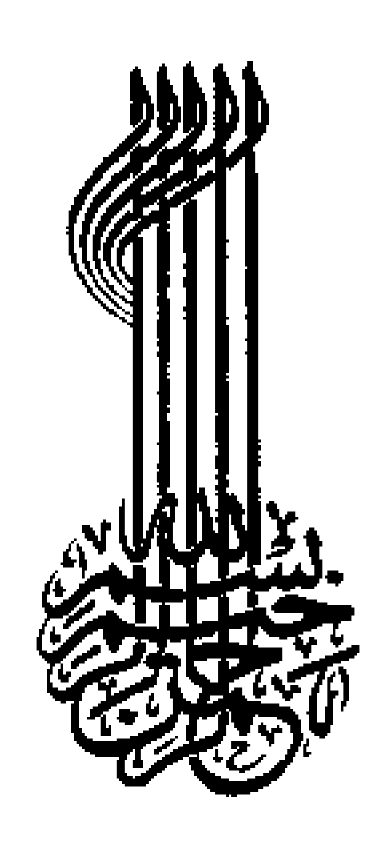
قراءة جديدة لتراثنا النقدي

أبحاث ومناقشات الندوة التي أقيمت
في نادي جدة الأدبي الثقافي في
الفترة من ٩ إلى ١٥ / ٤ / ١٤٠٩هـ
الموافق ١٩ إلى ٢٤ / ١١ / ١٩٨٨م



كتاب
النادي الأدبي الثقافي بجدة
٥٩

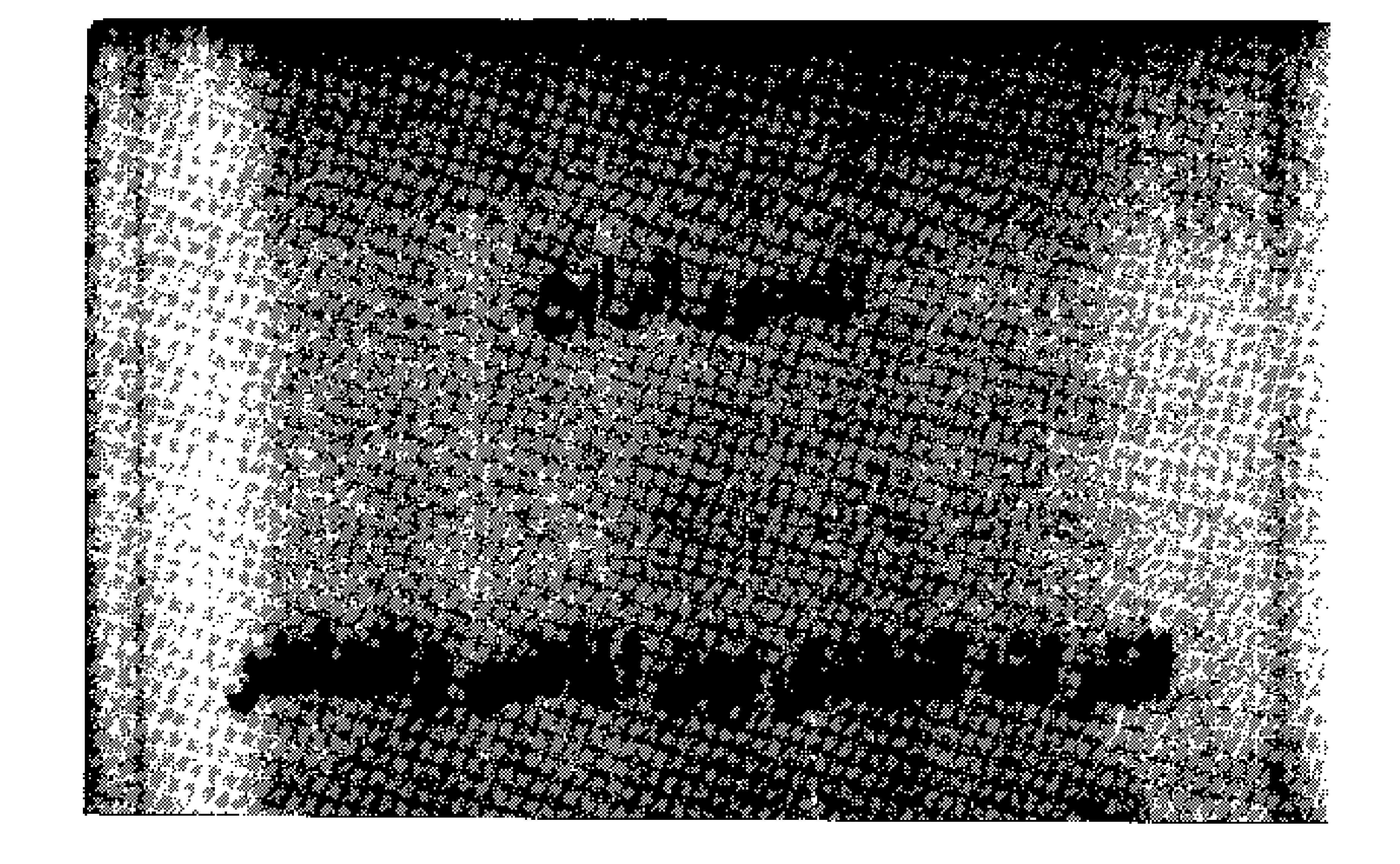
٢٠/١٢/١٤١٠ هـ
الموافق ١٢/٧/١٩٩٠ م



المملكة العربية السعودية
الرئاسة العامة لرعاية الشباب

النادي الأدبي الثقافي بجدة

ص. ب: ٥٩١٩ ـ ت ٦٨٢٤٦٦٢

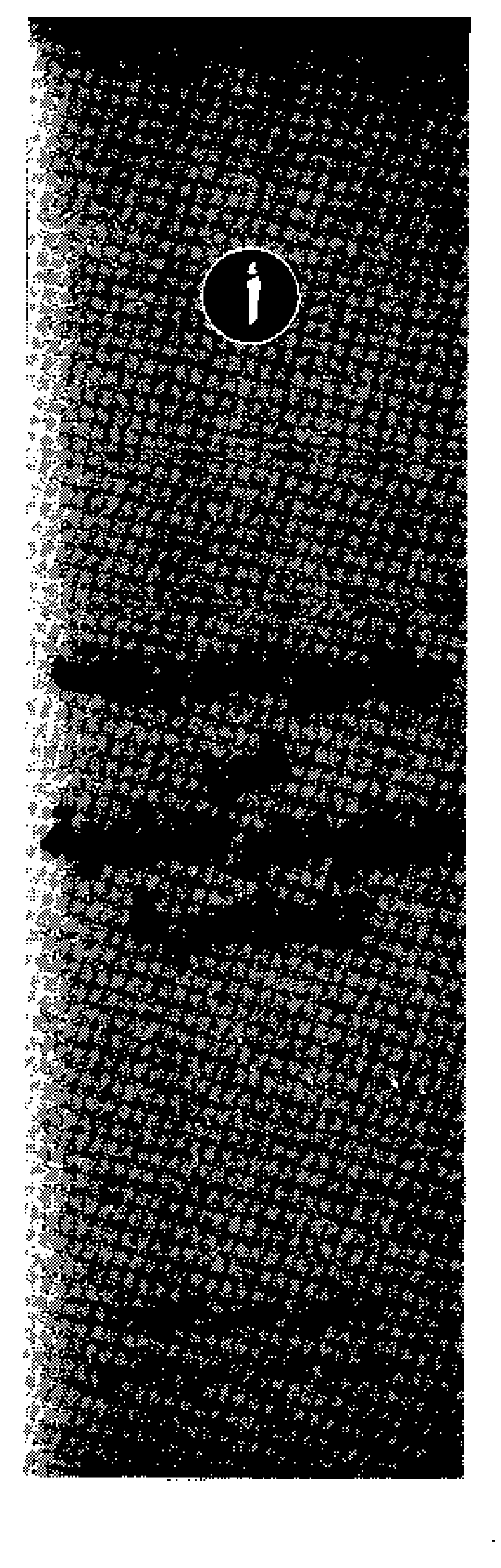


أ ـ ملامح الموروث فى الظواهر النقدية المعاصرة :

د . حسن بن فهد الهويمل

ب ـ تاريخ علم الأدب عند الأفرنج والعرب وفكتور هوجو :

د . محمد برادة



● اثناء تفكيري بمعالجة هذا الموضوع استذكرت بعض ما اشار إليه الدكتور لؤلؤة ، في مقدمة كتابه النقدي «النفخ في الرماد» إذ عد الكتابة النقدية من باب النفخ في الرماد أملاً في اكتشاف جذوة فكرية أو فنية تمنح الطاقة وتبعث الدفء المعرفي .. يكون الرماد – أبدا – من نصيب الناقد لأن قدره قضي أن يظل نافخا .

ومما يرفع رصيد الرماد ما تفيض به الساحة النقدية من صراع متنام بين فئات تتفيأ الجدل وتستنبته فئة تدعي النهوض بالاستكشاف وتمعن في ادعاء الاستشراف المستقبلي وتسخو باتهام المناقض لوقوعه تحت طائلة الاستعادة والرجوع واجترار الماضي .

وفئة تتشح برداء المحافظة مستصحبة مع الادعاء اتهام الأطراف الأخرى بالتغريب والتنكر . والمنصف يحار ويأسف لهذ الصراع ويتمنى لو بقي الجدل خارج دائرة الاتهامات الشخصية ليثري الساحة النقدية التي اقشعرت وصوّح نبتها حتى رعي الهشيم .

هذه الضوضاء الرمادية تضطرني إلى التجاوز المحتشم المستصحب للتفاؤل بمستقبل يعي واقعه ومسئولياته معا .

وعندما أتخطى هذه الجدلية ، سأصرف النظر عن مقولات مغرضة تتعمد التقليل من شأن الموروث النقدي كالادعاء بأن العرب لم يكن لهم نظريات نقدية قبل حركة الترجمة في العصر العباسي وأن فهم العرب «للمحاكاة» و«البديع» وما ذهب إليه الجرجاني والقرطاجني في قضية اللغة جاء عن طريق ارسطو حتى نسب إلى بعض اولئك قوله : «إن أرسطو كان المعلم الأول للمسلمين في الفلسفة وهو معلمهم الأول في علم البيان» .[1]

---

(١) النظرية النقدية عند العرب .. تأليف د. هند طه ص ٣٤٣ والمقولة منسوبة للدكتور طه حسين .

ومثل هذه الادعاءات يمكن ان تثار أمام أي أمة في بداياتها الأولى . فالحضارة الإنسانية تنتقل كالتركة تتوارثها الأجيال . ويحق للأمة امتلاك الموروث إذا استطاعت ان تتمثله . فمع قوله تعالى : ﴿ نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربي مبين ﴾ نجد في القرآن كلمات أصولها غير عربية ولم يدع أحد عجمة القرآن . فالتأثر قائم ، والحضارات تنتقل . والإثارة والتشكيك من الأمور التي ألفناها . فالفقه الإسلامي يتهم بتأثره بالقانون الروماني وفي إطار هذه الإثارات سيكون حديثي في معزل عن مكيدة المستشرقين وإمَّعية المستغربين . ولن يقبع تحت إبط المقدسين للموروث .

إنه حديث الواثق بموروثه المعتز بعمقه التاريخي وأصالته المطمئن بقدرة هذا الموروث على المحاورة . حديث المعترف بأن جل الموروث إنساني ، وأن من حقنا أن نستعيد المقولة الشجاعة لأحد علمائنا الأفذاذ «إذا جاء القول عن الله أو عن رسوله أو عن الصحابة فعلى العين والرأس . وإذا جاء عن سوى هؤلاء فهم رجال ونحن رجال » .

بهذه الثقة وهذا الاعتزاز استطاع سلفنا الصالح التخطي بموروثنا إلى آفاق رحبة مكنته من الهيمنة والنفاذ . ومع الأطروحات المتعددة والمتباينة حول موروثنا يظل بحاجة إلى قراءات متواصلة تنفذ إلى عمقه وتستكنه أبعاده الفنية لتضاف إلى قراءات موضوعية أسهمت باستحضار ماضينا المشرق بكل أصالته . وبهذه القراءة سنجد الموروث يفيض بالإضافات الجديرة بالاستعادة .

هذه الاضافات جاءته من جسارة وثقة علمائنا الأفذاذ الذين استقبلوا المستجدات بنهم وشوق تمكنوا من امتصاص نسغها واستطاعوا ببنيتهم السليمة أن يذيبوا الطارىء ، لا أن يذوبوا فيه . وأن يتساموا فوق وهج الانبهار ، متخلصين من قابلية الاستجابة الدونية التي وقع فيها كثير من نقادنا المعاصرين .

لقد تدفقت العلوم والثقافات عن طريق الفتح والترجمة فتحولت إلى خلايا غير متميزة في جسم الأمة ، بفعل قوتها وثقتها وعزتها ، وتدفقت النظريات في عالمنا المعاش محتفظة بانتمائها متميزة عنا فارتمينا في أحضانها وتخلينا عن موروثنا أوكدنا . وإذا أخذنا بضرورة الاعتزاز بالموروث فإن هذا الاعتزاز لم ينطلق من فراغ ، فأثر الإسلام في الحضارة الأوروبية في مجالات كثيرة مشهود ، والحق ماشهدت به الأعداء وهو في مجال الثقافة والأدب لايقل عما سواه ، والذين قرأوا كتاب الأب اليسوعي جون أندريس : «أصول كل

الآداب وتطورها وأحوالها الراهنة» يقفون على معلومات تبرز التأثير ، فالمؤلف يؤكد أن قيام النهضة الأوروبية بفضل ماورثته عن حضارة العرب . وتهمنا إشارته إلى تأثير الشعر العربي في بواكير الشعر الغنائي الأوربي . وقد تعقبه مستشرقون ومستغربون بالرفض أو التأييد . والذين اهتموا بدراسة الأدب الأندلسي أمثال «البارون فون شاك» صاحب كتاب «الشعر العربي في الأندلس» يميلون إلى قبول نظرية التأثير العربي[٢] .

وتأتي آراء جوليان ريبرا أكثر وضوحا حين قرر أن شعراء «التروبادور» وهم أول من عالج الشعر الغنائي في أوربا لم يفعلوا أكثر من تقليد نماذج الوشاحين والزجالين الأندلسيين الذين سبقوهم بقرنين .

ولن نغفل المعارضة الشديدة لهذا الادعاء عند بعض المستشرقين وعند بعض أدباء عرب أمثال د/ عبدالهادي زاهر الذي يستبعد هذا الأثر[٣] ومهما اختلفت الآراء ، فإن صلتنا بالغرب جاءت مبكرة أي منذ القرن الأول الهجري مطلع الثامن الميلادي حين تم فتح الأندلس والتوجه إلى صقلية وسردينيا وكورسيكا وجنوب ايطاليا وسرى نفوذ العرب إلى نصف فرنسا من ضفاف نهر اللوار إلى مقاطعة فرانش كونته[٤] .

وفي أواخر القرن الحادي عشر بدأ استرداد تلك البلاد الإسلامية باستسلام غرناطة ٨٩٧/ ١٤٩١ وانتهى الوجود الإسلامي . وفي ظل هذه الأجواء تمت السيطرة على حضارة الأمة العربية وثقافتها وقد تم توظيف عدد من علماء المسلمين وكفاءاتهم الفنية في بلاطات الملوك لإضفاء طابع الحضارة والتمدن .

وجاء في كتاب «شمس العرب تسطع على الغرب» لهونكه ، إشارات كثيرة . حول ذلك . والحملات الصليبية التي جابت الآفاق الإسلامية كان معها أدباء وشعراء نص المؤرخون على أسمائهم دخلوا الشام وأسبانيا وعرفت طائفة منهم بالجوالين . كما أسهم المستعجمون المستغربون بنقل الثقافة والحضارة العربية إلى أوربا .

---

(٢) راجع في كل ذلك . كتاب .. أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية .. مجموعة دراسات . وبخاصة بحث الدكتورة / سهير القلماوي . ومحمود علي مكي .

(٣) «صلة الموشحات والأزجال بشعر التروبادور» . د. عبدالهادي زاهر . نشر مكتبة الشباب بالقاهرة .

(٤) «حضارة العرب» للدكتور/ غوستاف لوبون . ترجمة عادل زعيتر ص٣٨٤ دار إحياء الكتب العربية ط أولى ١٩٤٥ م .

ومن المستعجمين عرفت طوائف «الموريسكيين» وهم المسلمون الذين بقوا في أسبانيا يتكلمون الأسبانية ويكتبون بالعربية[٥] .

وللترجمة أثر لا يستهان به وقد أنشئت مدارس للترجمة نقلت المؤلفات العربية في مختلف العلوم[٦] . ويعد الشاعران الايطاليان «بترارك» و«دانتي» من المتأثرين بالثقافة الإسلامية[٧] تلك إشارة وثيقة الصلة بالموروث .

وتناولي لهذه القضية لم يكن بدعا من الأمر ، لقد اعتورت أقلام النقاد المعاصرين موروثنا النقدي باقتدار وأهلية واستطاعت هذه الدراسات التي لا أجدني محتاجا إلى ذكر شيء منها لشهرتها واستفاضة نتائجها ، استطاعت إعادة صياغة الموروث وتصحيح بعض مقاييسه كما تمكنت من جمعه وإحياء معالمه واستعادة أفكاره ونظرياته ، والقراءة الجديدة المنصفة للموروث تعيده إلى ذاكرة الناشئة في صورة متكاملة وتمكنهم من الارتواء والتضلع لمواجهة المستجدات بوعي متكامل وقدرة على الإذابة لا الذوبان .

وموروثنا النقدي يخضع للمناقشة والتمحيص والانتقاء ، وأملي أن نتخلى عن هاجس التقديس وأن نتعتق من الارتياب والشك ، وإذا كنا نوجس خيفة من المستشرقين والمستغربين الذين جاسوا خلال الموروث وطرحوا بعض التساؤلات فإن هذا لايمنع من اعتبار مقولاتهم مجرد ادعاءات لايملكون التخطي بها إلى الإثبات ، مع قدرتنا على منازلتهم وتفنيد مقولاتهم المغرضة . وثقتنا بموروثنا ـ وهو جدير بالثقة ـ تساعدنا على احتواء الخصومة وإقناع الخصم .

فأدبنا العربي بشقيه الابداعي والنقدي أدب حي وسمة الحياة مرتبطة بالتحرك المستمر والتخلي عن الجمود والقناعة . أدب يعي عنصري التحول والثبات ، الأمر الذي حفظ له البقاء والنمو في آن . وحفظ له سماته التي تميزه عن غيره من الآداب . وأخطر ما نواجهه .. الانكفاء على الذات .. أو الذوبان في الآخر . والنقد يلازم الأدب ملازمة الظل للشاخص وبقدر أصالة الأدب تكون أصالة النقد ولا مراء في أصالة الأدب بكل فنونه . ومن عوامل أصالة الأدب والنقد ارتباطهما بلغة كتاب تعهد الله بحفظه ، هذه اللغة أصبحت من

---

(٥) «أثر الأندلس على أوروبا في مجال النغم والايقاع» عباس الجراري ص ١٩ منشورات مكتبة المعارف الرباط .
(٦) «تاريخ الفكر الأندلسي» تأليف لانخل بالنثيات تعريب د. حسين مؤنس . ص ٥٣٦ .
(٧) المصدر رقم (٥) ص ٢٣ .

أقوى الوشائج التي تربط الأدب القديم بالأدب الحديث وتربط النقد القديم بالحديث . وهذا المدى الزمني العميق المتواصل مكن الأدب والنقد العربيين من الامتياز . ومع هذا فقد حاول البعض هز الثقة بالنظرية النقدية عند العرب وإذا كنا نقبل الحيف والتطفيف من المستشرقين لأننا نعرف سلفا منازعهم وأهواءهم . فإننا نتردد في قبول الحيف من أبناء المسلمين .

وإذا كان قَدَرُ المسلمين الحميد قد وسَّع رقعتهم وجعل الناس يدخلون في دين الله أفواجا فإن ما حملوه معهم ذاب في محيط الثقافة العربية ومن ثم فلا ينفي عاقل تأثر الثقافة العربية بكل المشارب الثقافية في البلاد التي فتحها المسلمون وأقاموا بها شرع الله . ولكن هذا التأثر والتفاعل لم يسلب العرب حقاً من حقوقهم ولم يحل دون الاعتراف بأصالة الأدب والنقد العربيين وكل أمم الأرض تمر بهذا المسار .

لقد أتيح للفكر العربي بعد الفتوحات الواسعة والانفتاح الذي جاء في عصور الازدهار أن يتشبع بكل المستجدات وجاء تكامل النقد من قنوات ثلاث :

— «النقد الفطري» .

— و«الفكر الوافد» .

— الجهود الخاصة» .

وبراعة روادنا وقدرتهم ميزت مساراتهم النقدية . فالقاضي الجرجاني صاحب منهج فني نفسي إنساني . وقدامة بن جعفر صاحب منهج عقلي وعبدالقاهر الجرجاني تميز بمنهجه التحليلي ، وجاءت الشمولية عند القرطاجني ليس هذا فحسب ، فزمن النضوج مهدت له مراحل رائدة تميزت باتجاهاتها ، فمقولة الجاحظ : «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ومحمد بن عبدالملك الزيات»(٨) .

هذا التعدد في الاتجاهات في وقت مبكر مؤشر على خصوبة الموروث النقدي . واختلاف النقاد في التعامل مع النص دليل على تشكل حركة نقدية واسعة المناحي قبل الترجمة ، فهو

---

(٨) البيان والتبيين للجاحظ .

عند الأصمعي تشكيل لغوي وعند الأخفش مادة نحوية وعند أبي عبيدة أداء دلالي ، وهذه المذاهب الثلاثة عندما تكتنف النص تستثمر منه كل كوامنه . ومع هذا فالجاحظ لم يذهب مذاهبهم ولم يظفر بما يريد عندهم . لقد وجده عند أدباء الكتاب فما الذي عند أولئك . الجاحظ ومن خلال سياقه لا يعد الاتجاه اللغوي والنحوي والدلالي نقدا ، ومن ثم مال إلى تقويم النص فنيا وكشف جماله وتذوقه وهذا التخصص أبرز لنا فئات متميزة .

فالخليل عالم بموسيقاه ، والأصمعي عالم بلغته والأخفش عالم بنحوه . وابن وهب والزيات يعرفان مناحيه الجمالية . والشعراء يدعون أنهم أعرف من أولئك لأنهم دفعوا إلى مضايقه .

هذا التنوع في فئات النقاد يجعلنا نتخيل أن نظرات السلف إلى الشعر متباينة فحين تراه فئة منهم صناعة كالصياغة والحياكة . تراه فئة أخرى تجربة شعرية يقوم على الإلهام أو ما يشبهه .

فالشعر موهبة تولد مع الشعر لا مِرَان يحذقه ويكسب آلته . فأبو نواس حين يقول : «إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه» . إنما يريد التجربة والإلهام وقضية «الإلهام .. والصنعة» في الفن تؤخذ بذورها الأولى من تلك الجدلية النقدية .

لقد حاولت أن ألمح إلى الظواهر النقدية المعاصرة ومدى صلتها بالموروث النقدي . ومنهجي يستبعد استقصاء الظواهر واستيفاء الحديث عنها ، لأن ذلك يتطلب الإطالة والبسط ، ومقتضى الحال يحول دون ذلك ، والإشارة إلى بعض الظواهر لا يعني الادعاء بأن المعاصرة استحضار للماضي . ولا يعني التخلي أو تجاهل المؤثرات الأجنبية في اتجاهات النقد العربي المعاصر . وكل الذي أردته تأكيد أهمية الموروث وأصالته . والتنبيه إلى بوادر نقدية أصبحت الآن قضايا نقدية مهمة . ووجود مثل هذه الإيماءات في موروثنا النقدي دليل على أن الناقد القديم يعي مهمته ويسعى لاستكمال آلته النقدية ولم يقف مكتوف الأيدي أسير التذوق الفردي بل تخطى كل ذلك إلى النص الأنموذج ليتخذ منه مقياسا يحتذيه اللاحقون وسخر علوما كثيرة لخدمة النص الإبداعي . فاللغوي ، والنحوي . والبلاغي . والفيلسوف أوجفوا بمعارفهم خلف النص وكشفوا عن مخبوئه ، وسبقوا المبدع يرودون له ويستشرفون الآتي ويطالبونه بما لم يأت به الأوائل وقد تشبع الشاعر بهذا الاستشراف .

بعد هذا التطواف الخاطف يحسن بنا مباشرة الدخول إلى أهم الظواهر النقدية المعاصرة والنظر في إرهاصات الموروث النقدي وأسلوب تناوله لهذه الأمور ، ولسنا بعد بحاجة إلى الادعاء . فالموروث النقدي مطروح ومتداول تتوشه الأقلام وفق منازعها وعلى ضوء ثقافاتها ولا أحسب المغرضين يملكون تقزيم قامته الفارعة . ومبتغانا تذكير الناشئة بأن أباءهم فيهم رماح إن كان ثمة من يعرض رمحه استخفافا بنا .

ففي مجال اللغة بلغت بها المذاهب النقدية المعاصرة ذروتها وفاضت الساحة النقدية بنظريات لغوية ، وبدراسات تطبيقية غاية في الدقة والعمق ، مع تشعب الآراء وتعدد المشارب . فمن نزوع بنائي ينسجم مع النظرة الأيديولوجية إلى نظرة السنية ترتبط بالرمز والإشارة والصوت . ومن نظرة جمالية ، إلى نظرة دلالية ومن نحو تحويلي إلى نحو تقابلي كل هذه التوجهات صبت في محيط النقد اللغوي للنص وأدت إلى نتائج ملفتة للنظر ومع مايقوم من خلاف حاد حول هذه المذاهب النقدية وربطها بالتيارات الايديولوجية فإن حديثنا سيتنكب عن ذكرها جانبا لأنها معزولة بقوة المنهج الذي رسمناه لهذا الحديث ، وسيبقى رأينا غائبا إلى حين ، وإن كنت أحاول فك الاشتباك بين المنهج والمنطلق وذلك أمر فيه صعوبة وخطورة وقد لا نفلح في الفرز ومنع التداخل . وما نريده الآن استحضار الدور البارز في هذا المجال في موروثنا النقدي .

ولا مراء في أن للموروث النقدي للغة الشعر نظرة رائدة يقتات منها المعاصرون من العرب وغيرهم . وأول من نظر إلى ذلك من الرواد حسين المرصفي ثم انشق النقاد اللاحقون من بعده .. فتزعم الرافعي مسارا متميزا حمله على الاختلاف مع العقاد وطه حسين ، واختلفت نظرة الديوانيين عما ذهب إليه أفراد النقد كزكي مبارك ومندور وغيرهم . ومع هذا التباين يبقى الموروث النقدي في مجال اللغة منارة ينظر إليها الناقد المعاصر ليهتدي بها في ظلمات العصر .

وإذا كان المهجريون أجرأ على التغيير وأكثر جسارة في التخطي إلى المستجدات فإن الناقد المعاصر لم يأت بكل الجديد الذي لم يسبق إليه النقاد العرب . يقول الدكتور عدنان القاسم بعد أن ساق طرفا من الطرح المهجري «لم يخرج في ذلك عما ذهب إليه حازم القرطاجني في موقفه السابق من الالفاظ وأوصافها وشروط ائتلافها مع غيرها وهو ما عبر عنه نعيمة (ت ١٤٠٨) «بدقة الإفصاح وجمال التركيب»[٩] ونود أن لا نتخطى ذلك دون

(٩) «الأصول التراثية في الشعر العربي المعاصر» . دراسة نقدية في أصالة الشعر ص ٩٠ .

الإشارة إلى تذبذب واضطراب النقد المهجري ودعوته إلى الحرية اللغوية وهجومه على الفصحى ، وعلى المنهج اللغوي الذي اتبعه النقاد القدامى الذين أطلق عليهم «ضفادع الأدب» كناية عن لزوم الماء الآسن الراكد . وهذا النقد يأتي نتيجة جهل بالموروث النقدي في مجال اللغة .

ويهمنا هنا التخطي إلى طريقة النظم وصلتها بالجرجاني . فعن هذه القضية يقول الدكتور فتحي أحمد عامر «إن أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوربا لأيامنا هذه ، هو مذهب العالم السويسري الثبت ــ فرديناند دي سوسير ــ لقد أدرك الجرجاني في وقت مبكر أن اللغة مجموعة من العلاقات . وذلك منهج يقوم على فلسفة لغوية . وإذا كان أساس هذا المنهج التراكيب النحوية فإنه لا يقتصر على صحة التركيب بل يتجاوز ذلك إلى أهمية العلاقة وقوة الربط ولهذا يقرر مندور بأن منهج عبد القاهر هو المنهج المعتبر اليوم في العالم الغربي[١٠]. وما خلفه الجرجاني للنقاد اللغويين يكاد يتجلى في كتاب «معنى المعنى» لريتشاردز . يقول الدكتور فتحي عامر «يحق لنا .. أن نقرر في زهو وخيلاء استمرارية هذه النظرية التي تنسب إلى عالم جرجان في فلسفتها وشرحها والتدليل عليها وتعليلها وتطبيقها .. ويكفي أن نقرر قدرة النقاد العرب والنقد العربي على الإسهام بنصيب وافر في مسيرة النقد الأدبي وتطوره» .

لقد أعد الناقد الانجليزي كتابا في النقد الأدبي موضوعه «معنى المعنى» وهو محور نظرية عبد القاهر في صميمها ألفه بالاشتراك مع «أوجدين» وهو من أشهر الكتب في الدراسات الإنسانية الحديثة ووصفه المؤلفون بأنه دراسة لتأثير اللغة في الفكر[١١] .
ويلتقي ريتشارد مع عبد القاهر أيضا في كتاب «فلسفة البلاغة» في كثير من الوجوه .

يقول د / العشماوي ، وشبيه ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني في موضوع دلالة الألفاظ وارتباط بعضها ببعض بما انتهى إليه كثير من النقاد المحدثين فلو أننا قرأنا الفصلين الأولين من كتاب «فلسفة البلاغة» للناقد الانجليزي المعاصر ريتشاردز لوجدنا أن كل ما يحاول ريتشاردز في هذين الفصلين لا يخرج عما قاله عبد القاهر في القرن الخامس الهجري فيما يتعلق بقضية النظم[١٢] .

(١٠) «النقد المنهجي عند العرب» ص ٣٢٨ محمد مندور .
(١١) «من قضايا التراث العربي» ص ٢٥٥ .
(١٢) «قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث» . د / محمد زكي العشماوي ص ٢٩٣ .

كما أشار د / عامر إلى مقولات أخرى لريتشاردز عن تداخل الكلمات وعلق قائلا : «وما أظن أن هذا الذي يقوله ريتشاردز إلا صورة مكررة لما حرص عبدالقاهر في القرن الخامس الهجري على تقريره وتوكيده بل لا نكاد تعدو الحقيقة إذا قلنا إن الالتقاء بين كلمات الناقدين يكاد يكون تاما»[١٣] .

ولو لم تكن هذه النظرية رائدة وقادرة على استمرار الحياة والعطاء لما التمسها أساطين النقد المعاصر . وعبدالقاهر الجرجاني واحد من رواد موروثنا النقدي .

ولم تسقط هذه النظرية عند رواد النقد العربي المعاصر أمثال محمد مندور الذي يقول باعتزاز : «إنني لا أعدل بكتاب دلائل الإعجاز كتابا آخر» وكتاب الدلائل يشتمل على نظرية النظم .. وهي بلاشك تتمشى مع ماوصل إليه علم اللسان الحديث .

وكما أن عبدالقاهر أصبح رائد علم اللسان الحديث ، فإنه أومأ إلى الرمزية في اللغة .. يقول مندور في الميزان «ويقرر عبدالقاهر في آخر كتابه الدلائل أمرين هامين في ميدان اللغة بأن الألفاظ لاتوضع ولا تستعمل لتعيين الأشياء المتعينة بذاتها ، وهذه هي نظرية الرمز في اللغة»[١٤] .

ومن بعد عبدالقاهر جاء المفكر الألماني «فنت» فبحث في نظرية الرمزية اللغوية . لقد أثرى بابتكاراته اللغة .. مما جعله مثار إعجاب اللغويين والباحثين المعاصرين .

وإذا كان اليوت قد ألمح إلى أن الكلمة المفردة تكتسب موسيقاها من جاراتها ومن السياق الذي ترد فيه وأن الكلمة شأنها شأن الجملة الموسيقية التي لاتكتسب صفاتها الإيقاعية والنغمية إلا من النغمات المجاورة لها فإن عبدالقاهر أشار إلى شيء من هذا وهو بصدد تحليله لفكرة النظم والعلاقة بين اللفظ والمعنى[١٥] .

ولا أحسب الصوت إلا جزءا من اللغة أو هو اللغة ذاتها .. والموروث النقدي أفاض في الحديث عن الصوت واستفاد النقاد من علماء الصرف واللغة والقراءات وكان للعلماء العرب إسهام رائد عرف له المحدثون قدره ، وانطلقوا من حيث انتهى إليه الرواد . ولا مراء أن الحاجة ولدت هذه التوجهات فالقراءات ، واللهجات ، وبوادر فساد السليقة كل ذلك

---

(١٣) المصدر السابق رقم (١٢) ص ٢٩٥ .

(١٤) «الميزان الجديد» . محمد مندور ص ١٤٢ ومابعدها .

(١٥) «قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث» ص ٣٠٤

جاء حافزا لهؤلاء الأعلام الذين انطلقوا من الصوت كوحدة دلالية ترمز إلى شيء تعارف عليه الناس . ولا مراء أن هؤلاء العلماء برهافة حسهم ودقة ملاحظتهم ومشافهتهم للأعراب تمكنوا من التأصيل لهذه الظاهرة اللغوية التي أصبح لها شأن عظيم في العصر الحديث ، مما حدى بالمنصفين من المستشرقين إكبار هذه الجهود واستثمارها وتسجيل السبق العربي في هذا المجال .

فالخليل بن أحمد النابغة العربي من رواد الأبحاث الاستقرائية وكتابه «العين» الذي رتب كلماته على مخارج الحروف يعد المرجع الأول لكل العلماء والباحثين في الصوتيات ، ولأبي الأسود الدؤلي إسهام مبكر في هذا المجال ولكنه لم يبلغ شأو الخليل[16] .

والدراسات اللسانية استجابة لحاجات طارئة ساعدت عليها قدرة اللسان العربي على التزام المخارج وصفاتها[17] .

وهذه القدرة مكنت العلماء من التمييز بين الأصوات واستبانة الفروق الناتجة عند النطق . وعلم التجويد ظاهرة صوتية وثيقة الصلة بالدلالة والجمال وهذا بعض ما ذهب إليه النقد الحديث .

والتعقب التاريخي لهذا العلم «يظهر لنا بشكل واضح تسلسل الجهود التي قام بها الخليل بن أحمد الفراهيدي وأبو عمرو بن العلاء وسيبويه ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، وابن سلام ، والخفاجي ، وابن جني ، والعسكري ، والجرجاني ، والرازي ، والسكاكي»[18] .

والقارىء لكتاب «سر صناعة الإعراب» لابن جني يقف على سبق رائد لدراسة الأصوات بعد العين الذي لم يأت كاملا كمال هذا الكتاب كما لا يتصف بشموله ،[19] لقد درس أحوال الحروف في مخارجها ومدارجها ، وأصنافها ، ومجهورها ، ومهموسها وشديدها ورخوها وصحيحها ومعتلها ، وفرق بين الحركة والحرف ، ومن ثم قصر بحثه على حروف المباني ولم يقتصر على الصوتيات فقط بل اتخذ من الصوت مدخلا لدراسة حروف المعجم من حيث

---

(١٦) «في الأصوات اللغوية» د/ غالب المطلبي ص ١٠ وراجع خاتمة البحث ص ٣٠٧
(١٧) «أشغال ندوة اللسانيات» تونس العدد الخامس ص ١٩٥ .
(١٨) المصدر السابق . والنص من مقال للدكتور أكرم يوسف .
(١٩) «أئمة النحاة في التاريخ» د/ محمد غالي ص ٤٥ .

الأصالة والزيادة والإبدال والإعلال ، ولا شك أن ذلك من أهم مباحث علم التصريف(٢٠) .

ولا مراء أن هذه المباحث المبتكرة أسست لكل المدارس النحوية والصرفية والصوتية الغربية وأتاحت للنقد المعاصر فرصا ثمينة استطاع بذكاء أن يستثمرها في مجال النقد اللغوي .. ومثل هذا الانجاز الرائد مؤشر على قدرة العقلية العربية وتمكنها من الابداع ومعالجة المستجدات بذهن متفتح ومتطلع إلى الكمال . وموروثنا يفيض بعلم لساني وجد فيه المعاصرون مادة ثرة أتاحت لهم فرص الانطلاق إلى آفاق جديدة بهرت العربي المعاصر وكادت تنسيه موروثه .

واهتمام الموروث النقدي بعلم اللسانيات سبْق يسجل له وريادة لا ينكرها إلا مكابر . أو منهزم .

فهذا أفرام نعوم تشومسكي صاحب النظرية اللغوية التي ملأت الدنيا وشغلت الناس يعترف بصلته الوثيقة بعلم النحو العربي حين يقول : «قبل أن أبدأ بدراسة اللسانيات العامة كنت أشتغل ببعض البحوث المتعلقة باللسانيات السامية ومازلت أذكر دراستي للآجرومية» . إلى أن قال : «وكنت مهتما بالتراث النحوي العربي والعبري»(٢١) .

والآجرومية كتاب مختصر في النحو معروف ومتداول لا يلتفت إليه ، ألفه ابن الآجروم في القرن الثامن ونقل إلى اللاتينية ، تلك إلمامة سريعة عن لغة الشعر وذلك يفضي بنا إلى الشكل .

ومصطلح «الشكل» من المصطلحات الوافدة التي واكبت حركة الشعر الحديث وكثر وروده في الدراسات النقدية وحتى الدراسات الفقهية ، وتكرره على ألسنة النقاد والدارسين يوحي بأن الموروث النقدي لم يخلف لنا مصطلحا أدق وأشمل والصق بالشعر . ومع طغيان هذا المصطلح فإن إشكاليات متعددة واكبته ولكنها لم تشل انطلاقه فسبيلنا دائما أننا لا نحدق في الوجه الآخر من العملة لمجرد أنه من تلك المصطلحات الوافدة ، ونحن دائما نتهالك على كل وافد دون التروي والتمحيص . هذه الاشكاليات ألمح إلى بعضها من اتخذ هذا المصطلح عنوانا يمارس من خلاله دراسة الشعر العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري ، وهي فترة لا تمت إلى المعاصرة بصلة ، يقول الدكتور جودت فخر الدين في

---

(٢٠) «أسرار صناعة الإعراب» لأبي الفتح بن جني دراسة وتحقيق د/ حسن الهنداوي ص ١٥ / ١ .

(٢١) نظرية تشومسكي اللغوية . ترجمة د/ حلمي خليل ص ١٣ .

كتابه «شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري» :

«من ناحية ثانية تكمن في استكمال الشكل كمصطلح نقدي «إشكالية» كبيرة لم يعرها النقد العربي الحديث حقها من الأهمية ، وتنبع من كون الشكل مصطلحا غربيا لم يرد في

المؤلفات النقدية العربية القديمة ولم يشأ المهتمون بالنقد الحديث البحث في مدى الفائدة التي تتأتىّ من استعمال هذا المصطلح الوافد في الكشف عن خصائص النص الشعري ومقوماته من جهة وفي مدى التناقض الذي قد ينشأ بين أصل المصطلح وحقل تطبيقه من جهة ثانية»[٢٢] .

هذه إشكالية فنية خالصة . وهناك إشكاليات فلسفية وأيديولوجية سنلمح لها دون تقصٍّ ، وهذه الإشكاليات التي ساقها الدارس دفعته إلى طريق بديل تراثي يسد الحاجة ويعطي شمولية ودقة ، يقول في هذا الصدد «وجدت أن كتب النقد العربي القديم تنطوي على نظرية متكاملة فيما يخص الشعر نظرية تحدد عناصر القصيدة ومقومات جمالها بصورة نهائية»[٢٣] هذه النظرية هي «عمود الشعر» .

وعمودية الشعر في الموروث النقدي أخذت تتشكل وفق نمو مطرد منذ أن اختصم النقاد حول أبي تمام إلى أن استوت على سوقها عند المرزوقي .

ومن بعده عند القرطاجني ، وقد حصر المرزوقي عناصر العمود الشعري بسبعة أمور هي :

(١) شرف المعنى وصحته .
(٢) جزالة اللفظ واستقامته .
(٣) الأصالة في الوصف .
(٤) المقاربة في التشبيه .
(٥) التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن .
(٦) مناسبة المستعار منه للمستعار له .

---

(٢٢) شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري د / جودت فخر الدين ص ١٣ .
(٢٣) المصدر السابق ص ١٤ .

(٧) مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينها .

ومن ثم أصبح عمود الشعر تصورا نهائيا لشكل القصيدة . يقول الدكتور جودت فخر الدين «عمودية الشعر نظرية شكلية أحاطت بكل جوانب القصيدة وعملية تأليفها ووضعت قواعد لهذه العملية» .

ولن نلمح إلى التحفظات المطروحة حول المقتضى الدلالي المرتبط بالقيم الأخلاقية فالشكل معيار فني أخذ من منظور فلسفي للمادة وتشكلها ، في حين تأتي نظرية عمود الشعر متشكلة من عنصرين : أخلاقي وفني .

والذي يهمنا في هذا المجال وجود نظرية شاملة مرت بمراحل انتقاء وإضافة وتهذيب حتى استوت على شكل لا يطلب المزيد .

ولا نستطيع أن نقطع بأن نظرية الشكل ذات علاقة بالموروث . لأنها ذات صلة بالفلسفة المادية .. إذ تنطلق هذه القضية من تفاعل المادة والشكل .. ثم يدخل الجدل حول أسبقية الشكل على المادة «فيرى الماديون أن الشكل ليس إلا توقفا مؤقتا للمادة في سياق تطورها المستمر»[٢٤] .

وفي مجال الفن نجد «كروتشه» يعول على جدل علم الجمال وعلاقة المادة بالشكل .. ويلمح إلى إشكالات التحويل الفني مؤكدا على وحدة خصائص المضمون «المادة» وخصائص الصورة «الشكل» . ومن ثم يؤكد وحدة العمل الفني . وهذا يفضي بنا إلى المادة الأدبية وعلاقتها بالشكل الأدبي . ومادة العمل الأدبي «اللغة» فألفاظ اللغة أشكال للتعبير عن مدلولات . وهذا الجدل المتعمق يطوح بنا بعيدا عما نريد لأنه يزجنا في متاهات «الألسنية» من جهة و«الشكلانيين» الروس من جهة أخرى . ولكي نبرز الحدود بين نظرية الشكل وعمودية الشعر . نقول إن النظر إلى «الشكل» من خلال الرؤية الفلسفية تبعده عن عمودية الشعر . وهذا البعد لا يقلل من أهمية النظرية التراثية التي تعد بحق أكمل وأشمل . ولهذا يقول أدونيس : «إن ما نسميه اليوم بالشكل كان يشمل عند النقاد العرب القدامى أبعاد القصيدة اللفظية والإيقاعية والمعنوية معا»[٢٥] .

---

(٢٤) المصدر السابق ص١٦٨ .
(٢٥) المصدر السابق ص ١٠ .

وقد أشار في صدر مقاله إلى عمود الشعر عند المرزوقي . وفي مجال المقارنة بين الشكل والعمود يقول الدكتور فخر الدين :

«وإذا كانت النظريات الحديثة تقول بتحول المادة عبر تشكلها ، فإن نظرية عمود الشعر تقول بثباتها وبتعبير آخر لا تتحد المادة ـ في عمود الشعر ـ بشكلها بل تبقى منفصلة عنه تتخذه وشاحا لا تلبث أن تستبدله بآخر «ظاهريا» شبيه به «جوهريا» من شاعر إلى شاعر أو من قصيدة إلى قصيدة»[٢٦] . إن قدرة النظرية النقدية في الموروث على الحوار مع نظرية أخرى مشابهة واكتمال النظرية التراثية دليل على وجود البدائل في المصطلح التراثي . وكل الذي نطمح إليه أن يظل التنقيب في موروثنا قائما لنستبقي ثقة الناشئة بموروثهم ولنؤكد قدرة سلفهم على التخطي والاستشراف ، فالتطلع الدائم إلى الآتي ينسينا ماضينا ويكوّن عندنا صورة ذهنية مهزوزة عن موروثنا وهذا مالا يريده عاقل راشد .

وفي مجال (الصورة الشعرية) : نقف على آراء تسبق زمنها لعبد القاهر الجرجاني وهذا السبق يعد رؤية رائدة لا تقل عما أولاه إياها المعاصرون . واختلاف طرق العرض مرده إلى عامل العصر ومقاييسه النقدية على أن عنايته بالخيال والاستعارة وفهمه للطريقة والمهمة كل ذلك قربه من النقاد الرومانسيين . وكان عبد القاهر أول من نبه لقيمة الاستعارة لأن الغلبة إذ ذاك للتشبيه . فهي في نظره أَمَدُّ ميدانا وأشد افتنانا وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا وأوسع سعة . واهتمامه بالصورة على هذه الشاكلة تطور بلاغي كسر الجمود القواعدي يقول الربيعي :

«ومهما زعم هؤلاء النقاد أنهم استسقوا نظراتهم النقدية من الحركة الرومانسية في الغرب فإن بصمات نقدنا الفكرية في مجال الصورة الشعرية وغيرها لها آثارها الجلية في تفكيرهم النقدي»[٢٧] .

ومع الريادة الواعية للموروث النقدي في مجال الصورة الشعرية تندُّ عن هذا الوعي جوانب ابداعية لو تنبه لها النقاد لكانت سبقا متميزا ، هذا الابداع وجده المعاصرون عند كثير من الشعراء العباسيين كابن الرومي وذي الرمة . يقول الدكتور عز الدين إسماعيل عن

---

(٢٦) المصدر السابق ص ١٧٩ .

(٢٧) «في نقد الشعر» د/ محمود الربيعي دار المعارف مصر ١٩٧٧ م ص ١٠٠ ـ ١٤١ .

شعر ذي الرمة : «كل صوره الشعرية التي ترتبط بالصحراء هي من ذلك النوع الرمزي»[٢٨] .

ومع هذا يبقى شيء من التداخل بين مفهوم الصورة في الموروث والرؤية المعاصرة مع مراعاة التحفظ الذي طرحه بعض الدارسين[٢٩] .

وفي مجال التفسير النفسي للنص الأدبي يتبادر إلى الذهن أن هذه الظاهرة النقدية للعمل الأدبي من معطيات هذا العصر وبوادره . وأنها من تلك المكتسبات ، والتي جاءتنا من الغرب مع ماجاءنا من فرضيات ونظريات . ولم يكن الأمر كما هو فقد ألمح بعض دارسي هذه الظاهرة إلى إيماءات ابن قتيبة والقاضي الجرجاني[٣٠] . كما ألمح إليها عبدالقاهر الجرجاني في بعض دراساته البلاغية .

وتجلت هذه الظاهرة في الأندلس عند نقاد القرن الخامس الهجري . يقول الدكتور مصطفى عليان / فقد شارك عبدالكريم النهشلي بباب عقده للإبانة عن علوق الشعر بالنفس وانتياطه بالقلب ، وحاول ابن رشيق تلمس الأثر النفسي لقبول وتباين هذا الأثر بتباين الأزمنة والأمكنة . وألمح ابن شهيد إلى أن خشونة الخلق وصعوبة الخلق سبب في عدم الإبداع الفني يقول في نقده لأحد الشعراء : «وله على خشونه خلقه وصعوبة خلقه اختراعات لطيفة وابتداعات ظريفة في ألفاظ كثيفة وفصول قليلة الفضول نظيفة»[٣١] . لقد تجلى الاتجاه النفسي في تفسير الأدب عند الأندلسيين ـ كما ألمح إليه الدارسون ـ في مرحلة الخاطرة الشعورية وفي المرحلة التعبيرية .

وتتجلى هذه المرحلة في الألفاظ الشعرية . ومن ثم حاول النقاد استشفاف مقصود الشاعر النفسي من تخيره اللفظ ومن غيره مما يشاكله ويرادفه وفي ذلك دقة ووعي في استخدام العامل النفسي . كما اتجهوا في تحليلهم النفسي إلى المعاني ، وحين وقفوا عند اللفظ والمعنى تجاوزوا ذلك إلى التشبيه فألمحوا إلى استبطان سر ورود التشبيه على هيئة مخصوصة ومراعاة نفسية السامع عند صياغة التشبيه ثم امتد إلى هيكل القصيدة فأكدوا على اختيار ما لطف من المطالع لأنه أول ما يقرع الأسماع ، مع هذا فالصورة الذهنية

(٢٨) «التفسير النفسي للأدب» عز الدين اسماعيل . دار المعارف مصر ص ٨٩ .

(٢٩) مراجع الصورة في شعر بشار بن برد» د / عبدالفتاح صالح نافع . ص ٧٧ . ويمكن التزويد بأطروحات الدكاترة . نصرت عبدالرحمن . وياسين عساف وعلي البطل . وعبدالقادر الرباعي .

(٣٠) «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب» د / محمد خلف الله احمد . ط لجنة التأليف والترجمة ـ القاهرة ١٩٤٧ م ص ١٩ .

(٣١) «تيارات النقد الأندلسي في القرن الخامس الهجري» ص ٣٦٤ .

المتكرسة عندنا تجعلنا نربط هذا الاتجاه «بهازلت» وأن مدرسة الديوان أخذت هذا الاتجاه من هذا الناقد . ولم نحاول بعد التخلص من هذه الاستجابة الطوعية .

وكم من ظاهرة نقدية أو اجتماعية صيغت وقننت ثم دفع بها الينا ، ولو أننا تخلصنا من قابلية التبعية وفتشنا في موروثنا لقلنا بكل ثقة واعتزاز : هذه بضاعتنا ردت إلينا ، على اننا لا نكابر فنسلب الآخرين حق التأصيل والتقعيد واستكمال مقتضيات الاتجاه فذلك حق لاينازعهم فيه أحد ولكننا في الوقت نفسه يجب أن نعرف لموروثنا بعض حقه ومبادراته .

وإذا كانت المعاصرة قد تولت أمر البحث في شأن «الوحدة العضوية»، وأعطت لها بعدا فنيا يتفيؤه المبدعون ويتفيؤون ظلاله ، ويحاسبون حسابا عسيرا حين لا يملكون القدرة على تنمية العمل الإبداعي تنمية عضوية ـ إذا كان الأمر كذلك ـ وإذا كنا نحسب هذا من بوادر العصر ومبتكراته[٣٢] فإن الموروث النقدي قد سبق إلى ذلك واعطى القصيدة المتلاحقة المتنامية مزيد فضل على ماسواها يقول الجاحظ : «وأجود الشعر مارأيته متلاحم الأجزاء[٣٣]» ، وقد أدرك هذا السبق طائفة من النقاد المعاصرين يقول الدكتور أحمد بدوي «نقاد العرب يتطلبون في بناء القصيدة أن يكون فيها ترابط قوي بين أجزائها»[٣٤] .

ومن بعده أشار إلى هذه الظاهرة السحرتي[٣٥] وبدوي طبانه والعشماوي ومطلوب ، وسلام ، وطه حسين[٣٦] في كتبهم النقدية ووقفوا على اهتمام النقاد العرب بقيمتها الفنية ، حتى الشعراء أنفسهم قدروا الوحدة قدرها .. ومما نقله ابن قتيبة مقولة أحد الشعراء لزميله : أنا أشعر منك . قال : وبم ذاك ؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه»[٣٧] .

ـ ففي هذا السياق ـ ما يدل على استحضار قيمة الوحدة العضوية .. والسعي لتحقيقها وما أخذ به الشعر العربي من تفكك في بناء القصيدة مرده إلى اعتماد النقل على الرواية ، والرواة لا يحفظون القصيدة مرتبة كما جاءت وقد لايحفظونها كاملة . ولا أحسب

---

(٣٢) هكذا أشار المستشرق جب . النابغة الذبياني ، تاليف عمر الدسوقي . مطبعة نهضة مصر ص ٥٣ .
(٣٣) البيان والتبيين للجاحظ تحقيق عبد السلام هارون ص ١/٦٧ .
(٣٤) . اسس النقد الادبي عند العرب . د . احمد احمد بدوي ص ٣٢٢ وما يليها .
(٣٥) . النقد الادبي من خلال تجاربي . عبداللطيف السحرتي ص ٥٧ .
(٣٦) حديث الاربعاء لدكتور طه حسين ص ٣٠ ومايليها .
(٣٧) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ٧ .

إخفاقهم في ذلك مرده الجهل بقيمة هذه الوحدة فإما ان يكون عجزا وإما أن يكون من جانب الرواة والحفظة .

وقد حاول ابن قتيبة وهو يواجه التشتت في القصيدة الجاهلية وتعدد موضوعاتها أن يضيق نطاق هذه المآخذ بتأكيده على التناسب بين الاغراض . كما أن الحطيئة أثار إعجاب النقاد بحسن تنسيقه للكلام ، والتنسيق لون من ألوان التلاحم .

لقد صرفت النظر عن قضايا وظواهر لتحاشي الإطالة والتزام ما اعتاد عليه المحاضرون من تصور حجم للتناول لا يتعداه . ومما صرفت النظر عنه القول في ماهية الشعر ووظيفته[٣٨] ، وحرية الأديب التي طرحها قدامة بن جعفر وتلقفها بعد قرون الناقد الانجليزي «برك»[٣٩] ، والأدب المفتوح وتجليه في تناولات الجاحظ[٤٠] ونظرية الانعكاس وما لابن شهيد فيها من لفتات نقدية[٤١] . والصدق الفني والصدق العلمي وإرهاصات عبد القاهر الجرجاني[٤٢] وصرفت النظر عن ظاهرة الغموض وإشارات ابن طباطبا[٤٣] واهتمامهم بالصوتيم كما هو عند ابن سنان الخفاجي متمثلا بفصاحة اللفظة المفردة[٤٤] كما لم نتوغل في استكناه الأصول التراثية في علم اللغة وإنجازات اللغويين العرب وأثر ذلك في إبداعات اللغويين والمعاصرين . كالتركيب السطحي والعميق . وارتباطه بالمضمر والظاهر ونظرية العامل . ومفهوم النحو عند الجرجاني المتجلية عند تشومسكي وإذا كان علم اللغة الحديث قد اكد على الصوت والاجتماعية فإن ابن جني وابن سيده رائدا هذه الظواهر[٤٥] .

ولم نشأ استعراض النحو العربي ، ومآخذ المعاصرين على معياريته مع أن سيبويه رائد النحو التحويلي الذي طلع به تشومسكي . كما أن المصطلح العربي الذي ترجم إلى «غير الصحيح نحويا» يعد امتدادا للمحال عند سيبويه[٤٦] ، فهذه الظواهر مع اهميتها

---

(٣٨) مواقف في الأدب والنقد ص ١٤٦ ـ ١٤٩ .

(٣٩) قدامة بن جعفر والنقد الادبي ص ٣٨٩ وكتابات التيارات المعاصرة في النقد الادبي ص ١١٠ .

(٤٠) ظهرت هذه النغمة عند الادباء الفرنسيين .

(٤١) الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة القسم الأول الجزء الاول ص ٢٣٧ ونظرية الانعكاس .

(٤٢) اسرار البلاغة ٢ / ١٣٤ تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي .

(٤٣) عيار الشعر ص ٢٣ .

(٤٤) سر الفصاحة ص ٦٦ إلى ص ١٠٣

(٤٥) صور تراثية في علم اللغة . تاليف الدكتور كريم زكي حسام الدين .

(٤٦) التراكيب غير الصحيحة نحويا في الكتاب . لسيبويه تالف الدكتور محمود ياقوت .

صرفنا النظر عنها حرصا على الإيجاز والتركيز وهي بلا شك في متناول يد القاريء المهتم .

كما صرفنا النظر عن (الناقد وثقافته) وهو ما أشار إليه ريتشاردز[٤٧] ، وأرنولد[٤٨] ، وسبق ابن سلام لهم[٤٩] وأثر البيئة في أدب الشاعر والكاتب عند «ستايل» وقد سبق إلى ذلك ابن سلام اثناء حديثه عن الشاعر عدي بن زيد[٥٠] وإذا كان الناقد «بوالو» قد عاب الحكم الإجمالي فإن أبا الفرج الأصفهاني في موسوعته قد ألمح إلى ذلك[٥١] .

وقضية الدين والأخلاق ومدى تأثيرها في الحكم النقدي «قضية أطال الحديث عنها نقاد الغرب أمثال (سنت بيف) «ولانسون»[٥٢] . ومن قبل أولئك تكلم (الصولي) (وأبو الفرج الأصفهاني) والجرجاني في الوساطة[٥٣] .

وخلاصة القول أن النقد العربي القديم لم تند عنه المسائل الكبرى والقضايا المهمة التي شغلت الناقد الغربي المعاصر وإذا كان الغرب قد فاق بالتقعيد والبلورة فإن الناقد العربي فاق بالاكتشاف والريادة .

والله من وراء القصد ....

---

(٤٧) النقد الادبي ١/ ١٦٨ تاليف الدكتور داود سلوم .

(٤٨) النقد الادبي للدكتور احمد امين ص ١٩٨ .

(٤٩) دراسات في الادب المقارن التطبيقي تاليف داود سلوم وقد احال إلى طبقات الشعراء ص ٥ .

(٥٠) الطبقات ص ٥٠ .

(٥١) الاغاني ١٠/ ٢٨٦ .

(٥٢) دراسات في الادب المقارن التطبيقي د/ داود سلوم ص ٣٣٤ وقد احال إلى (بلاغة ارسطو بين العرب واليونان ص ٢٣٤ للدكتور ابراهيم سلامة .

(٥٣) الاغاني جـ ٤ ص ٢٥٨ والوساطة ص ٦٤ والمرجع السابق .

المداخلات على بحث الدكتور الهويمل

■ **الدكتور عز الدين اسماعيل :**

.. ينم هذا الاستعراض الذي استمعنا إليه عن جهد كبير ولكنه أثار في نفسي مشكلتين متصلتين إحداهما عامة تتعلق بعملنا في هذه الندوة منذ أن بدأت حتى الآن والأخرى تتعلق بالدراسة نفسها .. والملاحظة الأولى تحرجت من ابدائها في مناسبات سابقة حتى اليوم وهي أننا كثيرا ما نتصور أننا نبدأ الأشياء من بدايتها أو يتصور بعضنا أنه يبدأ الأشياء من بدايتها ولا يستقصي على الاقل ما بذل من جهود سابقة في نفس الموضوع المطروح ..ولا أعتقد أن أحدا فعل ذلك ممن تعرضوا لمفهوم الشعر عند العرب بصفة عامة ولا لقضية موقع عمود الشعر من تصورهم وإدراجه ضمن منظومة التفكير النقدي العربي القديم على أسس مستنبطة من الفكر الإنساني العام قديمه وحديثه ، وأتذكر أنني يوما في سنة ١٩٥٥ م حاولت أن أقوم بهذا العبء في الدراسة المسماة (الأسس الجمالية في النقد العربي) .

كثير من الأفكار التي كنت أستمع إليها أقول حمدا الله انني فرغت منها منذ ذلك الوقت ، وإن كنت الآن لم أعد أتشبث بها لأنها كانت بنت زمانها . وعلينا أن نتصور منذ عام ١٩٥٥ م حتى الآن كيف يضطر الإنسان إلى أن يضرب عن أشياء كان قد انتهى إليها في زمنها ..

أنتقل من هذه الملاحظة إلى ملاحظة لصيقة بها وهي اننا حددنا لأنفسنا موضوعا لهذه الندوة وهو قراءة جديدة في تراثنا النقدي وعلى هذا فنحن دائما نتوقع أن نرى جهدا جديدا يبذل في سبيل تفهم هذا التراث في جانب من جوانبه على الأقل وليس في شموله ، لأننا جميعا بكل ما قدمناه لن نغطي كل قضاياه المطروحة علينا ولكننا نصنع هذه الإضافات التي تتراكم وتتكامل ولعلها مجتمعة لو أخذت هذا النسق تصنع شيئا يمكن بلورته في تركيب أخير في حدود ما انتجت هذه الندوة ، ولذلك ارجو من القائمين على هذه الندوة لكي يكتمل شكلها العلمي عند طباعة هذه الأعمال في مجلد او أكثر من مجلد أن يسبق ذلك دراسة

تمهيدية استيعابية تكاملية لكل هذه الافكار التي طرحت متجانسة ومتعارضة مما يستخلص من مجموع الأوراق التي قدمت .. هكذا يحدث في كل الأعمال التي تأخذ هذا الشكل .. لابد من دراسة تجميعية استخلاصية تضع الأشياء في أماكنها المحددة لها على خريطة الفكر الذي طرح في الندوة .. عندئذ ستنكشف نقاط الالتقاء والافتراق .. نقاط التكامل والتمزق .. يتكشف الوضع الذي نحن فيه من حيث طراز أفكارنا التي ننتهي إليها . في هذه الحالة أعتقد أن الهوة ستكون في بعض الأحيان فسيحة جدا بين دراسة ودراسة وسيكون من الصعب على من يقوم بهذا العمل الذي أراه ضروريا أن ينسج شبكة حقيقية متلاحمة من الأفكار دون أن يلوي عنق الأشياء بعض الشيء ليحكم العلاقة .

انتقل إلى الملاحظة الخاصة بهذه الدراسة فأقول ، وهي لا تنفصل عن ما قلته من قبل : إنها طموح أكثر مما نتصور .. أنا استمعت في خلال هذا النصف ساعة إلى عشرات من الأحكام فلا تكاد تمر جملة إلا وهي محملة بحكم يشيب له الرأس .. ولا أعتقد أنني قادر على هضم هذه المجموعة من الأحكام دفعة واحدة بهذا الشكل إلا إذا سلمت تماما بأن صاحبها قتلها بحثا وفرغ منها وأنا بوضعي وبكل ما أعرف لا أعتقد أنني قادر على التسليم المبدئي بحكم واحد من هذه الأحكام .. فالهدف الذي تريد أن تقوله الورقة هو أن كل ما نفكر فيه الآن أو كل ما طرح سواء عند نقادنا أو كتابنا عن دراساتنا النقدية الحديثة أو عند الغربيين كله بشكل أو بآخر موجود في التراث ثم ماذا ؟ .. نحن نعرف هذه الحقيقة لكن هذا .. لكن لماذا نحن اذن مجتمعون ؟ لأي هدف اذن ؟ مادامت الأشياء هكذا فلماذا نعني أنفسنا بأن نحدد لنا قطاعا من البحث وهو هذه القراءة الجديدة لتراثنا النقدي .. كيف يلتئم هذا مع ذاك ؟ .. أنا أعتقد أن الجهد الذي يبذل إذا وجه الوجهة الصحيحة في المسار الذي نحن بصدده والذي أعلنت عنه الندوة يمكن أن يكون أكثر إثراء لفكرنا لإننا لم نأت لنستعرض ما عندنا من أشياء ولكن لكي نطرح ما ينتهي إليه تفكيرنا اليوم في مشكلات ربما فرغنا منها ذات يوم على حال ولكنها تحتاج منا نحن انفسنا إلى مراجعة وشكرا .

■ **الدكتور شكري عياد :**

كثير مما كنت أود أن أقوله قاله بالفعل الدكتور عز الدين إسماعيل وربما من أهم هذا الذي قيل أن هذه الندوة ينبغي أن تقدم وتثبت وتسجل لمن لم يحضرها ومن سيأتون بعدنا ، خلاصة أعمالها ، وإذن أقدم اقتراحا للمشرفين على النادي بأن يكلفوا أمر تحرير مواد هذه الندوة إلى أستاذ من المشاركين فيها ويحسن بطبيعة الحال أن يكون من اخواننا السعوديين وسيكون في استطاعته بكل تأكيد أن يلخص وأن يبرز الاتجاهات وهذا في نظري

أولى كثيرا من قضية التوصيات التي تحدثنا عنها في أوائل الندوة .. فقد أخذت سمات الندوة تتضح ونحن في آخرها الآن .. واتضح بشكل لافت ومثير ويدعو إلى الحماسة فعلا أن هذه الندوة جاءت بالفعل في وقتها وما ظهر فيها من اختلاف الاتجاهات يؤكد هذه الحقيقة وهي أنها جاءت في وقتها وأنها أيضا تسعى إلى أن تتجاوز معطيات الحاضر في فكرنا النقدي وفي فكرنا الثقافي أو حتى الحضاري بوجه عام .. فلا يزال هناك المتحمسون للتراث وهناك المتحمسون للحاضر .. وأحب أن أقول للفريقين إننا ينبغي أن نوسع صدرنا كل للآخر .. فالمسألة ببساطة تذكرني ببيت الشاعر :

أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى
فصادف قلبا خاليا فتمكنا

فالذي نشأ في أحضان النقد القديم أصبح هذا هو حبه الأول الذي لا يستطيع أن يحول عنه .. والذي ارتبط مبكرا بالثقافة الغربية بهرته ولها الحق في أن تبهر ولا ينبغي أن نخدع أنفسنا وأن نتصور أن القوم كانوا يضيعون وقتهم طوال هذه القرون وقد أخذوا منا ومن غيرنا ما أخذوا ، فهم لم يضيعوا وقتهم في هذا ولم يرددوه على مدى العصور وإنما زادوا فيه وطوروه وغيروا فيه كثيرا ..

فالذي عرف منا هذه الثقافة حتى في وقت مبكر أيضا أتاه هواها قبل أن يعرف الهوى .. ونحن في النهاية نلتقي عند الشعور القوي ولا أريد أن أقول الآن الفادح لأنه ربما كنا قد تجاوزنا هذا .. الشعور الفادح أو القوي بتفوق هذه الثقافة .. هذا موجود في كلام أخي المحاضر أكثر مما وجد في كلام المحاضر السابق له الدكتور كمال أبو ديب .. والذي نطالب أنفسنا به ، وإذا جئنا إلى هذه المحاضرة الأخيرة بالذات هو أن يكون لنا موقف مرتبط برغبتنا في الحياة في أن نستمر أحياء وهذا شيء انفعالي يؤثر أيضا في مواقفنا الثقافية .. لكن إذا جئنا للعمل الثقافي فينبغي أن يكون عملنا عملا علميا موضوعيا قدر الطاقة ، ولكي يكون علميا موضوعيا ينبغي أن نحصر أنفسنا في نقاط نستطيع أن نوفيها حقها من الدراسة والتحليل الذي يمهد لاستخلاص نتائج أو فروض يمكن أن ينتفع بها .. وبطبيعة الحال في هذه الحالة . لن يكون البحث كما سمعنا الآن سردا للأسماء ولعناوين النظريات مما يشهد بكل وضوح وجلاء أن المحاضر أجهد نفسه فعلا في قراءة الترجمات وتنقل بينها بصورة واسعة جدا .. طبيعي أن لايكون الامر هكذا وإنما يكون بحثا جزئيا كما قلت معتمدا على النصوص وتحليل النصوص لا على الدعاوى .. الدعاوى التي ننقلها من آخرين قالوها قبلنا وهي دعاوى تظل دعاوى مهما نكررها .. فالمسألة ببساطة هي أنني لا

أرى مخرجا من هذا .. إن هذا هو الحل الوحيد لمعضلتنا أو لأزمتنا الحضارية .. ليس معنى هذا أن نسرق وإذا كان الأخ السائل او المستشكل يوسع معنى السرقة إلى هذا الحد فكل العالم سرق من بعضه ولعلنا أحوج إلى أن نسرق أشياء أهم من المذاهب النقدية مثلا أو نظريات علم الأسلوب .. فلنذهب .. فلنسرق كما يسرق من هم أحذق منا وأعلم منا ، نسرق مسائل مثل تحطيم الذرة وأشياء كهذه تتوقف عليها حياتنا واستمرارنا المادي .. عندما نأخذ ما نأخذه ونعرف تراثنا كما ينبغي أن نعرفه وهذه عملية لن تتم في جيلنا هذا ولكنها يجب أن تبدأ على الفور عند ذلك سنصوغ ثقافتنا المعاصرة التي تواكب هذا العصر ولعلها تغيره .. وليس هذا على الله بعزيز .. وشكرا لكم .

■ الدكتور محمد الحارثي :

.. يبدو أن تعاطف الأستاذ الدكتور حسن الهويمل مع أبناء عمه رحمهم الله أثار عليه هذه الضجة الكبرى ولو أنه جاء ونقل مقولات عن ياكبسون ودريدا لما وجد هذه المعارضة العنيفة .. أقولها ولا أتفق معه على عرضه في هذه المحاضرة صراحة ، أولا أعتقد أن تحديد المصطلح ودقة العبارة في مثل هذه البحوث التي تقدم لمتخصصين في مثل هذه الندوات ينبغي أن لا تغيب عن الإنسان المتخصص فعندما شرح أخي الدكتور حسن كلمة (إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه) .. فسرها عن طريق قضية الإلهام وأعتقد أن هذا التفسير لا يتفق مع النص نفسه سواء أراد المفهوم الأفلاطوني أو أراد شياطين الشعر أيضا لأنها معتقد غير صحيح بعد الإسلام إنما كان موجودا في الجاهلية .. أيضا قضية الأيدولوجية وهذه ما تنبه لها الإخوان لأنها لا تهمهم .. إنما يهمهم الجانب العربي البحت وأعتقد أننا إذا وصفنا الإسلام بأيدولوجية والاتجاهات القادمة أيضا بأيدولوجيات أننا نساوي بين الإسلام وبين الأيدولوجيات المستوردة .

أعتقد أن تصنيف آراء العلماء كالأصمعي والأخفش وأبي عبيدة على أساس أنها مذاهب نقدية أعتقد أن هذا رأي مبكر لم تصل إليه بعد ، خاصة إذا كنا نعرف أن المذهب له نشأة وتدرج ونماء وعلى الأقل تحديد بعض ملامحه حتى يصبح بإمكانه أن يكتسب صفة المذهب ولذلك فمن الممكن أن تسميها قضايا أو نسميها آراء . وأنا أعتقد أننا بحاجة إلى التعامل مع قضايانا النقدية بشيء من الدقة وتحديد المصطلح النقدي بدون عموميات وخلط مناهج نقدية وإلصاقها ببعض نقادنا .. فمثلا أنت جعلت الجرجاني فنيا نفسانيا إنسانيا وقد أبحث بعد بحثك هذا وأصنف الجرجاني بأنه فرويدي مثلا ويأتي سوانا ثم يبدأ الخلط في قضايانا النقدية ولا داعي لمثل هذا الالصاق السريع .. فلا يضيرنا إذا كنا

واقعيين مع حركتنا النقدية سواء في القديم أو في الحديث ومنصفين أيضا ، ألا نلبس نقادنا ثيابا غير ثيابهم كما أننا لا نجرهم بحبل واهٍ إلى الغرب بسرعة وبدون مبالاة .

■ **الدكتور عبدالله الغذامي :**

لن أقف على الورقة فقد وقف عليها وسيقف عليها كثيرون إنما سأحاول أن أقرأ الدكتور حسن الهويمل نفسه .. كنت قلت وهو استشهد بمقولتي إن الخلاف بيني وبين الدكتور حسن ٩٩٪ ولكن احترامي له ١٠٠٪ . سأتحرك أنا الآن على نسبة هذا الواحد المتبقي بيننا وأقول إن ورقة الدكتور حسن الهويمل شرحت لي ورقة الدكتور كمال أبو ديب وجدت مبررا لحضور ياكبسون عند كمال أبو ديب .. كمال أبو ديب حينما يقول عن الجرجاني أنه سبق ياكبسون لا يتضمن هذا إلغاء ياكبسون .. يظل ياكبسون حاضرا .. هذا الإشكال الذي أخشى أن ننزلق إليه وهو نفس الاشكال الذي يظهر في كثير من أمورنا .. أنا أتحدث الآن بخلفية ثقافتنا المحلية مسحوبة على كل ما أقول .. الاشكال أن الأدب عندنا تحول إلى لعبة سياسية .. نفس الإشكالات التي في السياسة وقعت في الأدب نفسه أيضا .. السياسة الحديثة في العالم العربي تبدأ بمقولة فلسفية تتحول المقولة إلى شعار .. هذا الشعار يتحول بعد ذلك إلى صراع غوغائي ويسقط المفهوم الفلسفي ويؤخذ هذا الشعار ليكون حاجزا بين الإنسان والعالم .

حينما نقول إن فكرنا القديم حي ونابض وفيه أشياء من الممكن استثمارها والإفادة منها ومن الممكن التنويه عنها والاتكاء عليها ومقارنتها بما عند الغربيين .. هذه المقولة النظرية صحيحة مائة في المائة .

الإشكال حينما تنتقل هذه المقولة لتسعى لإلغاء الغرب .. يأتي من هذا الإلغاء مقولتان سائدتان في ثقافتنا المحلية .. واحدة تقول إن لدينا كل شيء ونحن في غنى كامل عن الغرب بدليل أن هذه الأسماء سبقت تلك الأسماء فبالتالي نلغي الغرب ولا نتعامل مع الغرب . وأي تعامل مع الغرب هو ضرب من الاستلاب وضرب من التنكر لتراثنا ودخول على الآخر الذي يستلبنا استلابا كاملا .. هذه مقولة .

المقولة الأخرى تقول بضرورة إحالة المقولات إلى مرجعياتها المعرفية والسياقية هي تتفق مع المقولة الأولى تماما لأنها تحاول عزل إفادتنا من الغرب . ونستغرب تماما من كمال أبو ديب ، إذ يتكلم ويتحرك وكأنه يعي إشكالات ثقافتنا المحلية .. يعيها تماما ويحاول أن

يتجاوزها .. والشيء الذي نريده نحن هنا في فعلنا في المملكة العربية السعودية .. هو أن نستفيد من الآخرين دون أن نجعل السياقات والمرجعيات حاجزا بيننا وبين الاستفادة من ناحية .. ونريد ايضا أن نأخذ من العرب دون أن نظن أن ما عند العرب هو كاف فبالتالي لا نسمح لأنفسنا بالاستفادة من الآخرين .. هذا الحاجز الذي يتأسس الآن .. الحواجز التي بدات تبنى الآن في ثقافتنا المحلية ضد الإفادة من الآخرين كل الآخرين إما بمقولة المرجعية السياقية او بمقولة أننا أغنياء وسابقون وبالتالي الإفضاء إلى أننا بما أننا نحمل سياقات مختلفة عن الآخرين فلا يجوزلنا الأخذ من الآخرين وبما أن لدينا أشياء سبقنا بها الآخرون فإذن لسنا بحاجة إلى الآخرين .. الذي سيحدث أخيرا أننا سَنُعْزَل داخل سور حديدي يفصلنا عن العالم . اعتقد ما يحل مشكلة الدكتور حسن الهويمل هو ما أشار إليه الدكتور شكري عياد في هذه القضية أننا لا نتعامل مع قطبين عرب وغرب .. وإنما نتعامل مع شيء حديث ..

الدكتور حسن الهويمل سيدرك معي تماما أن مصطلح الحضارة الغربية مصطلح غربي .. والغرب هم الذين وصفوا حضارتهم بأنها حضارة غربية .. لكن من واجبنا نحن أن نصفها بأنها حضارة إنسانية لنا نحن فيها مثلما لهم ومن حقنا أن ندخل فيها ونتعامل معها مثلما هم يتعاملون .

هذا الافتراض الذي يقوم على العزل الشديد القاتل مابين العربي والغربي هو الذي يفضي بنا إلى كل هذه المواقف المتعددة .. علينا أن نتجاوز هذا العزل ونتعامل مع الغرب على أنه وإن كان عدوا إلا أن هذا العدو قبل ان يكون عدوا أخذ هو ما عندنا فمن واجبك أن تأخذ أيضا ما أخذه عدوك منك .. المعرفة الإنسانية معرفة للجميع وليست حكرا على أحد دون آخر .. وديننا يحثنا على هذا المنطلق ولو انطلقنا منطلقا إسلاميا صرفا غير مشوب بتراكمات حاولت أن تفسر الإسلام تفسيرا يعزلك عن العالم .. لو أخذنا الإسلام بالمأخذ الصرف الدقيق لوجدنا أنه هو الذي يحثنا على التفكير .. هو الذي يحثنا على أخذ الحكمة أين كانت وحيث وجدت .

أرجو من الدكتور حسن أن ينتقل هذه النقلة وأعتقد أنه مؤهل لها في ثقافتنا المحلية لأنه رجل يستطيع أولا أن يقرأ ما عند الآخرين وهو عارف بما عندنا ويستطيع أن يشكل منظومة فكرية يقدمها للناس على أنها منظومة حديثة لا على أنها منظومة ضد هذا أو ذاك وشكرا .

جابر عصفور : هل الغرب كتلة واحدة مصمتة ؟

■ **الأستاذ علوي الصافي :**

بسم الله الرحمن الرحيم .. أولا اقتراح الدكتور عز الدين اسماعيل بإيجاد دراسة تمهيدية استيعابية تكاملية لكل هذه الأفكار عند طبعها للمّ شتات هذه الأفكار المتناثرة التي سمعناها خلال هذه الأيام اقتراح جيد وأرجو أن يوافق النادي أن يكون صاحب الدراسة هو الدكتور عز الدين اسماعيل نفسه .. لأنه صاحب الاقتراح من ناحية ولأنه يملك تصورا لهذه الدراسة أكثر من غيره .. هذه ناحية . الناحية الأخرى يبدو أن صديقي الحبيب الدكتور حسن الهويمل تكاثرت عليه الرماح أو الظباء فلا يدري ما يصيد إنما أتصور وأعتقد أنني لست مخطئا في هذا التصور ، إن الدكتور حسن الهويمل حين كتب هذه الدراسة لم يكتبها كبحث لقضية محددة معينة فقد كان في ذهنه ان يكتب كتابا كاملا حتى يصل إلى نتائج ويستطيع من خلال هذه الأحكام العديدة التي أرعبت الدكتور عز الدين اسماعيل ان يفسرها ويوضحها وأن يجمعها في رؤية تكاملية في كتاب كامل .. ولاشك في أنه جهد طيب يذكرنا بكثير مما قرأنا وأنا أشكر له ذلك خاصة حينما يُشْغَل الإنسان عن القراءة فترة من الزمن .. لكنني أود أن أقول له إنه قال في مقدمة محاضرته إن من مشاكلنا انكفاء النقاد العرب على معطيات الغرب بشكل أفقدنا شخصيتنا . وأنا لا أرى هذا إطلاقا لأنه إذا كان فعلا قد حصل فنحن لا شخصية لنا نخاف على لغتنا كأن لغتنا ضعيفة ومهزوزة ونخاف على تراثنا كأن تراثنا ضعيف وقاصر ونحن نمارس عليه الوصاية ونضع له جهازا من الدفاع . الغرب في القرون الوسطى أخذ منا أشياء كثيرة لكنه أخذ من عندنا ما يناسبه وترك ما لايناسبه فهذا ما أرجوه وهو أن نأخذ من الغرب ما يناسبنا وأن لا نعتد بما يتعارض مع قيمنا وعاداتنا وأخلاقياتنا .

هناك نقطة أخرى وهي إذا كنا نأتي بمجموعة من الأسماء الغربية أو النظريات الغربية فإنما ذلك لأننا في حاجة الآن كما كان الغرب في القرون الوسطى أيضا في حاجة إلى أن يأخذ منا ، نحن في حاجة أن نأخذ مالدى الغرب لأنك لا تستطيع أن تحارب عدوك إذا لم تستطع أن تعرف مالديه من أسلحة وأنا أقول دائما إن الانتصار والمكانة الكبيرة لصاحب المدفع الكبير وأقصد بالمدفع الكبير صاحب الثقافة القوية واللغة القوية .. ولغتنا للأسف الشديد ضعفها ليس في ذاتها ولكن في أبنائها ..

حصل للاخوان جميعا الذي جابوا قدامة بن جعفر وابن شهيد والجرجاني وابن سلام .. وأود في ختام هذه المداخلة أن أُذَكِّر بالأستاذ طه أحمد ابراهيم رحمه الله لأني اعتبره من أوائل الذين وضعوا أو حاولوا وضع لبنات لظاهرة أو نظرية النقد عند العرب وقد أخذ عنه الكثيرون ممن جاءوا بعده وشكرا .

■ **الدكتور محمد الهدلق :**

.. من أجل أن أدرأ عن نفسي غضب الدكتور الهويمل سأبدأ بلوم .. لو تمثل الدكتور الهويمل بقول الشاعر :

اذا ما غضبنا غضبة مضرية ... هتكنا حجاب الشمس او تُقطِرَ الدُما

لتمثلت قول الشاعر :

أوردها سعد وسعد مشتمل ... ما هكذا تورد ياسعد الابل

أشكر للدكتور الهويمل غيرته على تراثنا وعلى أدبنا .. هذه الغيرة التي بدت في كل كلمة قالها وأشكر له أيضا غيرته الدينية ولكنه يعلم أن الدين بالطبع ليس ضد الانفتاح على ما يفيد وأظنه يشترك معي في أن كثيرا من المعارف أو أن شيئا من المعارف مفيد لنا وإنه لا يضرُّ بنا .. ونحن أمة قادرة على الاصطفاء ونحن والحمد لله وكثير من الحاضرين يقصدون إلى هذا ويعمدون إليه .. فأقول الحمدلله أنه ليس لديّ شك في أحد من الحاضرين .. .. وما أشار إليه الدكتور الهويمل في مسألة أن الأدب والنقد لدينا قد حوى شيئا كثيرا مما هو عند الغرب وإننا لا نحتاج إلا إلى قليل وضرب الأمثلة بالاتجاه النفسي والاتجاه التفسيري وما إليهما .. ولكني لا أظن ان هذا يعطينا الحق في ان نضع سورا بيننا وبين الثقافات الأخرى وأنا أعرف أنك ستعترض عليّ وستقول إنني لا أنادي بهذا ولكن هذا الذي قرأته علينا يوحي بشيء كبير من هذا .. فكأنك تريد أن تقول إن هذا الذي عندنا يكفينا وكل ما طرقه الغرب إنما هو موجود لدينا وبالتالي نحن لسنا بحاجة اليه .

غير انه من أجل أن نقوّم ماهو موجود عند الآخرين لابد أن نطلع عليه .. لابد أن نعرفه درسا . نعم لابد لنا أن ننطلق من هذا لابد أن نقتل القديم لدينا وأن نهضمه ثم نأخذ ماعند الآخرين ونصطفي .. ولنطعم هذا القديم لدينا بالشيء الجديد الذي هو موجود عند الآخرين وأن نكون أمة قادرة على الاصطفاء وهذه هي رسالتنا .

وقد ذكر الدكتور عز الدين اسماعيل مقولة لأمين الخولي هي أن أول التجديد قتل القديم

نقطة أخرى اشار إليها الدكتور الهويمل وهي أن العرب عرفوا الوحدة الموضوعية وعندي من الأمثلة شيء يناقض هذا الذي يقوله وأكثر .. انت تذكر الجاحظ وأنا اقول عندك ابن طباطبا العلوي إن شئت .. وكذلك الصابيء وقد قرأنا رسالة له في أول هذه الندوة التي يقول فيها بضرورة استقلال كل بيت بمعناه بحيث لا يكون محتاجا إلى غيره ثم لديك ابن

رشيق القيرواني الذي يقول مثل هذا القول ويحصر الوحدة في الشيء الذي تضمنه القصص ونماذج كثيرة كلها تعارض هذا الشيء الذي قلته .. أنا أقول إن لدينا هذا وذاك .. فمنطق العقل ومنطق الحيدة في البحث يطلب منا أن نأتي بكل ما عندنا ، نأتي بالشيء وضده ثم نستخلص بعد ذلك رأينا الذي نبنيه على مالدينا من حيثيات وشكرا .

■ الدكتور حمادي صمود :

الحقيقة اكتفيت بما سمعت إلا نقطة بسيطة ولكنها مهمة جدا وردت في كلام الدكتور عبد الله .. هي قضية ربط الأمور بمرجعيتها .. كأنك في كلامك حملته على أنه طريقة في عزل الأشياء عن بعضها أنا أقول لا .. إنها أيضا قد تكون طريقة لفهم الأمور في منابتها وهذا أمر مهم .. أعطيك مثالا بسيطا : أجهد الدكتور الهويمل نفسه ليبين أن القصيدة العربية القديمة كانت تقوم على وحدة وكأنه يتصور ان وحدة القصيدة هو مقياس مطلق للشعر .. وهذا المقياس معروف انه مقياس رومانطيقي وله أصوله فيما يسمى (بالاوف كلارونج) الألمانية في مدرسة خاصة التأويل لا في مدرسة الشعر حيث لا فائدة في أن نجهد نفسنا ببيان وحدة القصيدة العربية القديمة والمقياس نسبي ومرتبط بتصور معين للشعر .

■ الاستاذ سعيد السريحي :

سأبدأ بمسألة خاصة جدا مستعينا بمداخلة الدكتور الهويمل التي يستعين فيها بمثل ذلك سأقول إنني بالأمس كنت أقابل الدكتور الهويمل في مطار الرياض وحينما سألني لأي شيء جئت زعمت أنني جئت لاستقباله .. ومع أن الأمر لا يتجاوز الدعابة غير أن له من المدلول مالا يشك الدكتور الهويمل فيه .. هذه المكانة له في نفسي والمكانة لي في نفسه سوف تسمح لي بأن لا أجامله فيما سوف أقول .. حينما كان الدكتور الهويمل يقول في آخر بحثه : « وانصرفت عن كذا ثم انصرفت عن كذا ثم انصرفت عن كذا » لم أقاوم أن أهمس في أذن جاري الدكتور المعطاني قائلا : ليته انصرف عن البحث كاملا .

تذكرت كلمات للعقاد رحمه الله حينما كان يتحدث عن ذلك الرجل الريفي البسيط الذي كان يزعم ان كل شيء موجود في القرآن الكريم وحينما أشاروا إلى الباخرة كوك التي كانت ترسو في النيل هل وردت في القرآن .. قال : انفضوا إليها وتركوك قائما !!

هذا الخلط العجيب عند الدكتور الهويمل بين نتائج فكر نقدي مؤسس على ثقافة محددة ، وفكر نقدي مؤسس على ثقافة أخرى ، لا يمكن أن يتم إلا إذا ما اجتزأنا الظواهر عن سياقاتها وفصلنا الجمل عن تراكيبها الكاملة وعزلناها عما هي منسوبة إليه .

والمسألة فيما يبدو لي ليست مسألة هذه النرجسية الجميلة التي نعتز بها في انتمائها للتراث .. ذلك أني أدرك أن الدكتور حسن الهويمل كأي باحث صادق أمين مخلص مع بحثه يحاول جاهدا أن يتعالى على هذه النرجسية وأن يتناول بحثه بصدق وأمانة وموضوعية ونزاهة .. غير أني أظن أن المسألة تتصل بالتصورات التي تنتج عنها الأحكام لذلك للدكتور الهويمل أن يتمسك بحكمه ولنا أن نتمسك بأحكامنا غير أن الخلاف سيكون في التصور .. والحكم على الشيء فرع من تصوره .

القضية قضية استيعابنا للمقولات الجديدة وقضية استيعابنا ايضا المقولات التي وردت بتراثنا النقدي ..هذا الاستيعاب هو الذي نختلف عليه فحينما كان الدكتور الهويمل يتكلم عن قضية الشكل لم تكن النزعة التي تحمله على ذلك هي مجرد هذه النرجسية التي يريد من خلالها أن يقول إن لدينا كل شيء ولا نريد شيئا وإنما كانت القضية أنه لم يلمح في المقولات الجديدة عن الشكل ماهو متجاوز للمقولات التي وردت في التراث .. إذن الإشكال هو إشكال تصورنا لهذه المقولات الجديدة ومدى استيعابنا لها انطلاقا من الثقافة التي تنتمي إليه .

■ الدكتور بكر باقادر :

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته .. ليت الدكتور الغذامي لم يتكلم قبلي حتى لا أكرره ولكني لن أكرر ماقاله وأستعيض بما قال بنقطتين : الأولى فلسفيا من ناحية العلم ماهي محددات السبق هل محدد السبق أن تأتي عبارة مجتزأة من نص ؟ ومن ثم حينما تظهر نتيجة أخرى لدى الآخر تحيل ضمنا ماهو موجود مع النتيجة التي تم التوصل إليها على تلك الإشارة العابرة .

فلسفة المناهج تحتاج إلى بحث وتأصيل وهي ليست مشكلة فقط من النقد .. وتصبح النرجسية التي تكلم عنها سعيد السريحي مسألة في غاية الخطورة إذ إنها تحيلنا إلى نقطة متصلة بنا وأسميها نظام الشعارات بمعنى أنه حينما تكون الإحالات إحالات إشارية مجتزأة خارج نصوصها فإن المتلقين يفهمونها بمعان مختلفة ولا تصبح نتاجا لدراسة امبريقية فاحصة .

ومسألة أخرى معتمدة على هذه النقطة وهي أن العلوم بصفتها علوما تحكم على نفسها بأنها حافرة قبرها بمعنى ان أي عالم بالضرورة يخضع للتطور التاريخي في نتائجه ومع هذا فالإشارات تفتح أفقا جديدا لمن يأتي بعدها ولذلك فإن علينا أن نتحرر نحن كمسلمين من

عقدة التتابع التاريخي وأن نتحرر من النرجسية العجيبة التي تجعلنا نعتبر كل من يمدحنا منصفا وكل من ينتقدنا مذنبا .

مداخلة رئيس اللجنة

ـ فقط اريد أن أنوه باقتراح الدكتور عز الدين إسماعيل لأنه سيعطي لهذه الندوة ـ البعد الذي كنا نرجوه لها وهو أن تقوم هذه الدراسات والأبحاث المتناقضة المختلفة المؤتلفة ولن ينسج منها شيء يمكن أن يدفع بنا إلى تصور أشمل للواقع .

ـ النقطة الثانية هي أن تدخل الدكتور الهويمل هو لا أعتبره تدخلا شخصيا من الدكتور الهويمل ولكنه صوت في العالم العربي اليوم .. إنه نمط من التصورات التي تتحدث في الساحة الفكرية .. وفي اعتقادي فقط أننا يجب نحن العرب أن نشعر بأننا ندخل العصر بشعور بالفكر الكوني وأننا لا ندخل بنزعة قومية نحن ندخل عالم الفكر الكوني بمعناه أما أن نثبت وجودنا كونيا وإما ألا نثبت .. ولكي نثبت وجودنا كونيا يجب أن نكون عقلانيين لأن العقلانية هي الصوت الوحيد الذي يمكن أن يجمع بين بني الإنسان .

لقد استمعت إلى مطارحات ومناقشات كانت تتم في الأدب العربي منذ أكثر من ٣٠ سنة ، وخاصة فيما بين الحربين العالميتين في مصر خاصة حول هل نأخذ وماذا نأخذ من الغرب وما إلى ذلك من الأسئلة والمطارحات هذا ما أود أن أقوله وأترك الكلمة هنا للدكتور الهويمل لكي يتحدث في عشر دقائق تماما .

تعقيب الباحث على المداخلات

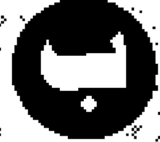
في الحقيقة أنا أحمد الله أولا وقبل كل شيء على أنني استطعت أن أثيركم جميعا وهذا يكفي أني جعلتكم كلكم تتحركون وتتفاعلون وتتحمسون . النقطة الثانية هي لو أن إنسانا وجّه إليك سؤالا وقال لك تحدث عن ملامح الموروث في الظواهر النقدية المعاصرة .. ماذا تقول ؟ .. أنا ماجئت لأقول كونوا تراثيين أو كونوا حداثيين .. أنا جئت لأقول بأن هناك ومضات نقدية تراثية موجودة في تراثنا وهي الآن ظواهر وقضايا نهتف خلفها .. فلماذا هذا الرجل الذي انسلخ وأصبحت ملامحه غربية ولهجته غريبة بينما انتماؤه عربي وهو يعتز بعروبته قولا .. لماذا لا يلتفت إلى هذا الموروث ويطرحه .. يلتفت إلى هذا الموروث ويذكر أمجاده .. يلتفت إلى هذا الموروث ويقول نحن فعلا لم نكن إمعات ولم نكن جهلة حتى جاء

الغرب وطرح هذه النظرية ، أنا أريد من الشخص أن يعيش الموروث في أعماقه لا أن يعيش هو في الموروث ..

صدقوني أنا أقرأ للغربيين وللألسنيين وللبنيويين وللوجوديين وللملحدين أكثر مما أقرأ للسلفيين وأستفيد من مناهجهم وطريقة معالجتهم ومستعد ان أحصي لكم أسماءهم وكتبهم وبعض مواضيع كُتبهم أنا لست نرجسيا ولست تراثيا .. انا ارى أن هؤلاء الرجال الذين بنوا لنا هذا المجد العظيم جعلوا الغرب الآن يتصور أننا مارد نائم وكل حركة إسلامية أو حركة فكرية عربية ناضجة يضربها ولا يترك لها وجودًا وهذا دليل على انه يعرف أننا لو عدنا إلى موروثنا وحملناه في أعناقنا فإننا نحطم كل الحواجز .

أنا لست متعصبا للتراث ولكنني أنا أتباكى على أولئك الناس الذين يجهلون موروثهم وأنا جئت لأجيب على سؤال واحد هو ملامح الموروث في الظواهر النقدية المعاصرة وأعدد هذه الملامح التي وجدت في هذا .. فصححوا ورقتي على أنها إجابة لهذا السؤال . لا تطلبوا مني أن أجيء لكم بما تبغون .. لقد وضعت سؤالا واقترحت إجابته ومن هذا المنطلق انظروا إلى هذه الورقة .. إما إنكم تقولون لي انت رجعت بنا إلى الماضي وأنت تريد أن تحجر علينا .. فأنا ماجئت لذلك .. انا جئت إلى هنا لأجيب على سؤال فقط . فهل الإجابة على هذا العنوان خاطئة أم صحيحة .. أما فكرة أن اتناول قضية واحدة فمن الممكن ان أتناول قضية واحدة وأعدها في يومين ..من الممكن أن أعرضها من خمسة كتب أو عشرة كتب وألقيها وأرتاح من هذه المشكلة .. فقط انا أردت أن أتعب نفسي وأن أعطي .. فأشكركم جميعا وهذه المناقشات القاسية زادت محبتكم في نفسي وأتمنى أن أواجَه دائما بمثل هذه الحرارة والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .





تاريخ علم الأدب
عــنـد
الإفرنج والعرب
وفكتور هوجو

الدكتور محمد برادة
جامعة محمد الخامس - الرباط

يتبوأ كتاب «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكـو»[1] لروحي الخالدي ، مكانة أساسية في سياق بدايات تكوين الخطاب النقدي العربي الحديث الذي انفتح على الاتجاهات الأدبية الغربية وتطلع إلى التجديد . ذلك أنه يطرح جوانب هامة من النظرية الأدبية ومن النقد الأدبي على ضوء تفاعل معين مع النقد الفرنسي كما تبلور في القرن التاسع عشر ، ومن خلال اجتهاد فردي في إعادة قراءة التراث الأدبي العربي ، ولعل البناء العام لهذا الكتاب هو ما جعل البعض يعتبر روحي الخالدي الرائد الأول للأدب العربي المقارن ، كما ذهب إلى ذلك الدكتور حسام الخطيب ، ولكنني أريد ، في هذه القراءة ، أن أعطي الأسبقية لمكونات الخطاب النقدي عند روحي الخالدي باعتبار أنه في عقده للمقارنات ورصده للتشابه والقرابة والتأثير ، كان يصدر عن تصور معين للأدب ويعتمد على جملة من المصطلحات للتحليل ، ويبلور كتابة لها سماتها في التذليل والتشييد الفكري والتأويل . ومايبرر أكثر هذه القراءة في نظره ، هو وجود عدة قضايا ماتزال موضع نقاش وتحليل في النقد العربي الحديث ، وقد لامسها الخالدي في كتابه بدرجات متفاوتة من حيث الوعي النظري ، وفي طليعة تلك القضايا : مفهوم الأدب ، العلاقة بالتراث ، العلاقة بالنقد الأدبي الأجنبي .

---

١) ولد روحي الخالدي بالقدس وتوفي بالأستانة (١٨٦٤ - ١٩١٣) عين سنة ١٨٩٨ قنصلاً عامًا للدولة العلية في مدينة بوردو وتوابعها . عاد في سنة ١٩٠٨ إلى القدس وانتخب نائبًا في مجلس النواب العثماني (المبعوثان) . له عدة مؤلفات ومخطوطات منها : كتاب علم الألسنة أو مقابلة اللغات ، الكيمياء عند العرب ، تاريخ الأمة الإسرائيلية وعلاقتها بالعرب وغيرهم من الأمم .

صدرت الطبعة الأولى من كتاب : تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو سنة ١٩٠٤ بمصر ، وقبل ذلك نشرت مجلة «الهلال» فصول الكتاب في سنة ١٩٠٢ باسم المقدسي، وفي سنة ١٩٨٤ صدرت الطبعة الرابعة بدمشق تحت إشراف الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين مرفوقة بتقديم كتبه الدكتور حسام الخطيب .

أ) منهج القراءة :

يمكن أن نعبر عن قراءة جديدة لموروثنا النقدي «ب» «نقد النقد» حسب المصطلح الحديث المتداول ، ذلك أن التمييز بين اللغة الأولى (لغة النص الأدبي ، اللغة الموصوفة» وبين اللغة الثانية (اللغة الواصفة أوماوراء اللغة) يتيح لكل لغة واصفة أن تصبح بدورها لغة موصوفة ، قابلة للتحليل والتصنيف ، ومن ثم فإن كل نقد يغدو ، نظريا ، موضوعًا للدراسة والتحليل ، لا بوصفه معادلاً لنص أدبي منقود ، وإنما لكونه نصا مشتملاً على مجموعة مكونات تجعل منه خطابًا مرتكزًا على تشييد علمي وفكري ضمن منهج ولغة ومنطق يمكن تحليلها والكشف عن خلفيتها الابستمولوجية .

أن أقرأ ، إذن ، كتابًا ينتمي إلى الموروث النقدي ، معناه أن أسعى إلى إقامة حوار معه انطلاقًا من الحاضر كما أتمثله واستوعبه ومن خلال الأدوات المتاحة لاستعادة الماضي وإدماجه في أسئلة الحاضر ، وهذا مايضعنا أمام مشكلة «الرأي المسبق» الذي يتوفر عليه كل مؤوِّل أو معيد للقراءة ، وهو شرط لازم ، كما أوضح هانز كدامير في كتابه الحقيقة والمنهج[٢] إنما يمكن تجاوز الطابع الذاتي للتأويل ـ حسب رأيه ـ إذا أدخل المؤول رأيه المسبق عن وعي ليخلط أفق الحاضر والماضي ، وإذا أدخل في تأويل النص الجديد «الوعي التعاقبي للتأثيرات» مما يجعل النص والمؤول يتطوران نتيجة حوار بينهما ، وفي الجانب المقابل ، لايمكن الزعم بإمكان تحقيق قراءة موضوعية تتوصل إلى «شرح» حقيقة مايقصده صاحب النص المقروء ، فإلى جانب المسافة الزمنية التي تحول دون الوقوف على مجموع محددات السياق ، هناك الكتابة نفسها التي تقوم ضمنيًا على محاورة مجموعة من النصوص والأفكار والأسئلة يصعب تخمينها والإحاطة بها .

وبالنسبة لكتاب «علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو» ، فإن القراءة التي أحاول أن أنجزها تتوخى إبراز الأسئلة التي انطلق منها الخالدي في حواره مع النقد الفرنسي وأدبه من خلال نموذج فيكتور هيغو ، والوقوف على مكونات خطابه بوصفه تشييدًا

---

(٢) Hans Ger Lgadamer Verite et methode نشر لوسوي ، باريس ١٩٧٩ انظر كذلك الفصل المعنون بـ «التلقي والتأويل» في كتاب «نظرية الأدب» الذي أشرف على انجازه ، نشر ١٩٨١ .

فكريًا يدشن كتابة نقدية مغايرة للكتابة النقدية التقليدية التي ظلت مشدودة إلى المعايير البلاغية والأساليب المتوالية ، فما معنى أن يختار روحي الخالدي الطريقة الرومانسية مشخصة في هيغو ليدافع عن ضرورة تجديد الأدب العربي وتخليصه من «العوائد الاستبدادية التي من خصائصها أن تصفي إلهامات الشاعر وترفع منها الغرابة» ؟ ماهي الأسئلة التي طرحها كتاب الخالدي على الثقافة العربية في مطلع هذا القرن ؟

إنني وأنا أسعى إلى الفهم والتأويل ، لا أستطيع التخلص من تصوراتي عن النقد ووظيفته ، ولا التخلص من الطروحات الحديثة في هذا المجال . ولكنني وأنا أقرأ كتابات من هذا الموروث (للخالدي وطه حسين ، والعقاد ، وعمر فاخوري ، وحسين مروة ...) لايمكنني أن أعتبرها مجرد حصيلة تاريخية لفترة معينة أصبحت الآن منتهية و «متجاوزة» من خلال ماينجزه النقد العربي المعاصر .. بل إن مسألة تلك النصوص النقدية مسألة لازمة لوعي التطور وتدقيق صوغ الإشكالية النقدية .

قراءة الكتاب :

سبق القول بأننا لانقصد إلى قراءة مندرجة في حقل الأدب المقارن ، وإنما سنهتم باستجلاء المفاهيم النقدية التي صدر عنها الخالدي في تحليلاته وتقويماته وبالتشييد الفكري لخطابه النقدي بوصفه نسقًا رمزيا له لغته ومصطلحاته وعلائقه مع العلوم الإنسانية . يوضح الخالدي في فقرة مرفقة بالعنوان العام للكتاب مايلي :

«وهو (أي الكتاب) يشتمل على مقدمات تاريخية واجتماعية في علم الأدب عند الإفرنج ، ومايقابله من ذلك عند العرب إبان تَهَدُّنهم إلى عصورهم الوسطى ، وما اقتبسه الإفرنج عنهم من الأدب والشعر في نهضتهم الأخيرة خصوصًا على يد فيكتور هوكو . ويلحق بذلك ترجمة هذا الشاعر الفيلسوف ووصف مناقبه ومواهبه ومؤلفاته ومنظوماته وغير ذلك» .

وهذا التوضيح يفسر إلى حد ما ، البنية المركبة لمحتويات الكتابة وتجاور التاريخ الأدبي مع الأحداث التاريخية العامة ، والتحليلات البلاغية مع الأحكام النقدية وعقد المقارنات ، إلى جانب العرض التفصيلي لأسس المدارس الأدبية بفرنسا خلال القرن

التاسع عشر . لذلك يمكن أن نقسم محتويات الكتاب إلى أربعة أقسام :

١ ـ قسم عن أدب العرب منذ الجاهلية مع إبراز الطرق الفنية الأساسية (النسج على منوال الشاعر الجاهلي في مقابل تجديد المخيلة الشعرية تجديدًا يمثله المتنبي والمعري) .

٢ ـ نبذة تاريخية عن علائق العرب ببلاد الإفرنج (فتح أسبانيا والبرتغال ـ فتح أجزاء من فرنسا ـ الحروب الصليبية ـ اختلاط العرب بالإفرنج وتبادل الأفكار) .

٣ ـ قسم خاص بتقديم أسس الطريقة المدرسية (= الكلاسيكية) والرومانية (= الرومانسية) والحقيقية (= الواقعية) والطبيعية .

٤ ـ قسم عن مؤلفات فيكتور هوكو وحياته مع ترجمة مقتطفات من شعره ونقده .

والملاحظة الأولية التي يمكن أن نسجلها بخصوص هذا الوصف الخارجي لمحتويات الكتاب هو أن القسط المخصص لأدب العرب وتاريخهم محدود بالقياس إلى الصفحات المخصصة لأدب هيغو وللمذاهب الأدبية الفرنسية وفي طليعتها الرومانسية . ومن ثم فإن مقصدية المؤلف ترتبط أكثر بنموذجية هيغو الشعرية والحياتية ضمن تصور رومانسي عام . وهذا ما سنعود إليه بعد تحليل تفصيلي لمستويين :

ـ طبيعة المعرفة في خطاب روحي الخالدي .

ـ التشييد الفكري والعلمي لخطابه النقدي[٣]

١ ـ طبيعة المعرفة في خطاب «علم الأدب ...»

من خلال الأجوبة التي يقدمها الخالدي في كتابه ، أي ضرورة إعادة تحديد مفهوم الأدب وتمثل الروح الرومانسية في الإبداع والتجديد واستيحاء مواقف هيغو الاجتماعية والسياسية .. يمكن أن نصوغ السؤال الأساسي الذي انطلق منه روحي الخالدي على النحو التالي :

كيف نجدد الأدب العربي ونحرره من البلاغة اللفظية والتكلف ؟

هذا التساؤل المشروط بسياق معين : امتداد مفاهيم عصور الانحطاط ، سطوة

---

(٣) استفدنا في تحديد عناصر تحليل الخطاب من كتابات جان كلود كاردان وبخاصة من كتابه Jlc. Gardin La logiqe Plausble essis a'episte'm oloyie Pratique ed. de la maison de Sircnces de L'homine, Paris, 1981.

الاستبداد العثماني (قبل صدور الدستور) والتحكم الاستعماري ، مواجهة النخبة المثقفة لنموذجية الغرب وأسئلة المثاقفة ... هو الذي سيجعل الخالدي يختار منهجه المركب لمعالجة جزء من أسئلة الحداثة الأدبية عبر التاريخ والوقائع الاجتماعية . بعبارة أخرى ، انطلق الخالدي من الرومانسية مفهومة على نحو معين ، ليعيد قراءة التراث الأدبي العربي ملتمسًا جذورًا لها داخل ذلك التراث ومنتهيًا إلى تقديم الرومانسية باعتبارها أفقًا لتجاوز أدب القواعد والمحسنات البديعية ، وبالرغم من أنه يستعمل مصطلح «علم الأدب» فإننا لانجده ، عند التحليل ، يعطيه المدلول ذاته الذي كان متداولاً في نهاية القرن التاسع عشر بفرنسا ، والذي أصبح معروفًا بـ «العلموية» . فالخالدي يقصد بعلم الأدب مختلف العناصر المتصلة باتجاهات الشعر وعناصره وكذلك الخصائص الفنية المميزة للمدارس الأدبية ، ومن ثم فإننا لانعثر ، في تحليلاته ، على مفهوم نقدي مرتكز على النسق المستمد من مجال علمي آخر بغرض تطبيقه على الظاهرة الأدبية . إن المستوى المعرفي في كتابه يظل مشدودًا إلى إشكالية مغايرة لإشكالية النقد العلموي بفرنسا ، فما يشغله هو زحزحة مفهوم الأدب التقليدي الذي يعطي الأسبقية للفظ على المعنى ، وتقديم نموذج لأدب متنوع في أجناسه وطرائقه التعبيرية ، وحث الشاعر على النزول إلى حومة المجتمع .

لذلك فإن الخالدي يجيب على السؤال الأساسي في كتابه (أي : كيف نجدد الأدب العربي ونحرره من سيطرة اللفظية والتكلف ؟) ، من خلال نقطة ارتكاز واضحة في منهجه تتجلى في الإلحاح على إعادة تعريف الأدب ، وتقديم الرومانسية كأنها ممكن للتجاوز :

أ) مفهوم الخالدي للأدب :

يتحدد مفهوم الأدب عند الخالدي من خلال مستويين :

ـ مستوى معارض لمفهوم شائع في التراث العربي يعطي الأسبقية للفظ على المعنى : «.... والمقصود من المعاني اظهار أسرار هذا الكون الذي نصبح فيه ونمسي ونحن غافلون عن كثير من حقائقه (.....) فهذه المعاني البليغة العالية ينبغي لأدباء العصر سبكها في السهل الممتنع من الكلام الفصيح بغير تهافت منهم على الكلمات اللغوية والمحسنات اللفظية من جناس وطباق وقراءة الكلام طردًا وعكسًا .. بدلاً من ذلك يعرف الخالدي الأدب على هذا النحو :

-- ____ ____ ____ ____ ____ ____

«أدب كل لسان ماحصل فيه الاجادة من الكلام المنظوم والمنثور ، ويشتمل على فنون الشعر والأغاني والروايات والقصص وضروب الأمثال والحكم والنوادر والحكـايات والمقامات والتاريخ والسياسة والرحلة وغير ذلك (....) والأصل في الكلام للمعاني لا للألفاظ ، لأن اللفظ قالب أو ظرف للمعنى يتخذه المتكلم أو الكاتب لسبك مايصوره في نفسه ويشكله في قلبه من المعاني ، فينقل بذلك مقصوده للسامع أو القاريء حتى يعلمه كأنه يشاهده ......» (ص ٥٠) .

ـ ومستوى آخر يستمده الخالدي من اطلاعه على الآداب الأخرى :

«ولايكمل علم الأدب للمتبحر فيه إلا بعد أن ينظر في أدب الأمم المتمدنة ولو نظرة عامة يطلع بها على مجمل تاريخ أدبهم وعلى بعض ماترجم من مؤلفات المشاهير من كتبهم ، فيقف على ماعندهم من سعة الفكر وسمو الإدراك وبلاغة المعاني ، ويعرف أساليبهم في النظم والنثر وتصرفهم في الكلام ويميز بين المتقدمين والمتأخرين منهم «ص ٥٥» .

ب) الاحتفال بالرومانسية :

على امتداد الكتاب ، يعبر الخالدي عن تعاطفه مع الاتجاه الرومانسي الفرنسي لأنه جدد الأدب ونفذ إلى جوهر الأشياء والأحاسيس ، وحرر الشاعر من تعسفات القواعد والتعاليم الكلاسيكية . يقول :

«فالطريقة الرومانية وسعت أولاً دائرة الأدب أو بالحريّ نقلت هذه الدائرة من مركزها لمركز آخر ، ثم مزجت أساليب الفنون الأدبية من تراجيديا وكوميديا بعضها ببعض ، فنشأ عن ذلك تشويش في باديء الأمر ثم ظهر من هذا التشويش ترتيب جديد ، وجاء الأدباء بشعر موسيقي وأدب مبهج وتاريخ حي ، فالطريقة الرومانية أزالت تلك الأساليب المعينة المحدودة التي من شأنها أن تمنع الشاعر من أن يتصرف فيها بفكره واختياره ، كما أنها أزالت عن السبك والإنشاء هاتيك العوائد الاستبدادية التي من خصائصها أن تصفي إلهامات الشاعر وترفع منها الغرابة ، فبتغييرها أساليب الفنون والقواعد والذوق واللغة والعروض وضعت الأدب في قالب غير معين وساقت أدباء العصر الجديد للتحري بكل حرية على أساليب وقواعد وفنون جديدة «.... «ص ١٨٩» .

وعلى أساس من هذا الفهم للرومانسية ، حاول الخالدي أن يميز بين اتجاهين

متعارضين في الشعر العربي : المتعصبون لأساليب الأقدمين ، الناسجون على منوال القصيدة الجاهلية ،والطبقة الجديدة :و «هي طبقة المتنبي والمعري في الشرق وابن هانيء في إشبيلية» التي وضعت أساليب مخصوصة ووسعت المخيلة الشعرية .

اللافت للنظر في هذا المنهج العام الذي اتبعه الخالدي للاجابة على سؤاله الأساسي ، هو انه حرص على أن يجد جذورًا للرومانسية او مظاهر تشبهها في التراث الشعري العربي . وهو نفس الموقف الذي اتخذه من قبله الناقد الفرنسي «سانت ـ بوف» «Saint - Beuve» في الفترة التي ارتبط أثناءها بالرومانسية عند بدايتها . كأنما يريد الخالدي التأكيد على أن التجديد حركة لازمة لاستمرار الأدب الذي تلتقي ، عند جوهره ، عبقرية المبدعين خارج حدود الزمن ..

٢ ـ التشييد الفكري لخطاب «علم الأدب عند ...»

يمكن القول بأن التشييد الفكري للخطاب العام لهذا الكتاب متفاوت بسبب تنقله بين مجالات معرفية مختلفة ولجوئه إلى العرض والتلخيص في غالب الأحيان . ولكن مايثير الانتباه هو أن الصفحات المخصصة للتعريف بالرومانسية وبسط مباديء المدارس الأدبية ومكونات أدب فيكتور هيغو ، تتميز بدقة أكثر على صعيد اللغة وتحديد المصطلحات وصياغة التدليل المنطقي ، وإذا كان الخالدي لايحيلنا على مراجعة النقدية فمن الواضح أنه استعان بالكثير منها ، لذلك اثرت أن اقدم تحليلاً للصفحات التي عنونها بـ «تعريف الطريقة الرومانية» لأنها تكون في نظرنا نموذجًا لمميزات خطاب الخالدي ، وسيتم هذا التحليل من خلال إبراز : النسق الرمزي للخطاب (طبيعة اللغة ، المصطلحات ، المنطق) ثم طريقة استنتاجه وتأويلاته .

أ) النسق الرمزي :

ـ طبيعة اللغة : يوضح الخالدي أنه اقلع عن أسلوب السجع ونحا إلى التعبير الواضح ، ولذلك نجده ـ خاصة في هذا الجزء ـ يحرص على الدقة وتشخيص الأفكار من خلال الأمثلة المحسوسة مع اقتصاد في التعبير يميل إلى جعل الألفاظ مساوية للأفكار ، وعلى ذلك يمكن

القول بأن لغته وظيفية حتى عندما تلجأ إلى الاستعانة بالاستعارة والصورة ، ويدعم هذا الطابع للغته :

ـ التدليل المنطقي بقصد الإقناع : «ثم إذا نظرنا في ماحرره الشعراء والأدباء من أية أمة وفي أي لسان ، نجد منهم من يتكلم عن شعور وتصور ، ومنهم الذين يقولون مالايفعلون وينظمون قصائد الغزل والرثاء وهم لايشعرون بشيء من الغرام أو التفجع ويمدحون الممدوح قبل معرفته ، ويصفون الحبيب قبل مشاهدته ...» ص ١٨٦ .

ولأجل بلوغ ذلك يزاوج الخالدي بين المفترضات والمطروحات ، مستمدًا الأولى من مسلمات متداولة ثم مستخرجًا مطروحات (فيها عنصر جديد) لتدعيم مايتوخى التدليل عليه :

«فمن شرط السالك نهج الطريقة الرومانية ان يتكلم عن مشاهدة وتصور وشعور وإحساس وانفعال وتأثر واعتقاد واقتناع (....) فاهتمامنا بانفعالات الشاعر التي ليست بانفعالاتنا وبإحساسه الذي ليس بإحساسنا إنما هو لكوننا بشرا والشاعر بشر مثلنا .

(....) ويزيد الشاعر عنا باقتداره على الإبانة عن المعاني الكامنة في نفسه ونفوسنا لأن له سجيته الشعرية وملكة راسخة في التعبير عن شعوره وإحساسه» ص ١٨٦ .

ـ تطويع الكلمات للتعبير عن أفكار فلسفية لها علاقة بالنظرية الرومانسية مع الحفاظ على قوة ايحائها الأدبي :

«فالسالك نهج الطريقة الرومانية لايكتفي بقوله «لا عتاب ولا ملامة» بل يسأل في كل موضع من كلامه من نحن ؟ إلى اين ذاهبون ؟ ويفكر في هذا السراج الذي يضيء فينا مدى العمر ثم ينطفيء بالموت ، وفي أمر هذه الحياة التي تجري كالسيل ثم تنقطع ....» ص ١٨٧ .

ب) المصطلحات :

يعتمد الخالدي ، في هذا النص ، على مصطلحات تنتسب لعدة مجالات معرفية اهمها اثنان :

ـ مصطلحات مستمدة من قاموس الأجناس الأدبية : الشعر الموسيقي أو الغنائي ـ شعر الحماسة ـ الدرامة ـ الإلياذة ـ الأوديسيا ـ المهابهارتا ـ الرامايانا ـ تراجيديا ـ كوميديا .

ـ ومصطلحات مستمدة من قاموس علم النفس والفلسفة : أعراض النفس ، علم النفس «بسيكولوجي» ـ انفعال ـ شعور ـ تصور ـ الصفة التمثيلية للعالم ـ الأنانية ـ أنا الموجود ـ ما وراء الطبيعة ـ صناعة التعقل .

وعندما نقرأ اليوم هذا النص عن الرومانسية فإننا نجده محتفظًا بتماسكه وقيمته نظرًا لتلك الخصائص الخطابية المميزة بدقة الكلمات ووضوح مرجعية المصطلحات .. ولانحس بنوع من الالتباس أو التعميم إلا عندما يعقد مقارنات سريعة بين ظواهر من الأدب العربي وأخرى من الأدب الفرنسي ، فيحدث تداخل بين نوعين من اللغة والمصطلحات .

ج) من المعطيات إلى الاستخلاص :

يورد الخالدي في هذا النص عن الرومانسية جملة من المعطيات والمفترضات متوسلاً بلغة ملائمة طوعها لاستيعاب حقائق جديدة بالنسبة إلى الخطاب النقدي العربي آنذاك . ولكننا عندما نتأمل مجموع النص نتبين أنه لايرمي فقط إلى التعريف بالطريقة الرومانسية ، بل يتقصد استخلاص أفكار يريد إبرازها والدفاع عنها ضمنيًا ، ويتوضح ذلك من استعراضنا لمجموع عناصر النص :

- علاقة الرومانسية بالنفس وأعراضها
- علاقة الأدب بالشعور والتصور والانفعال
- الطريقة الرومانسية وتشخيص الإنسانية
- الرومانسية والبعد الميتافيزيقي
- اختلاف الرومانسية عن الكلاسيكية

وإلى جانب هذه البنية الأساسية المشكلة لوحدة الموضوع ، نجد عناصر ثانوية تأتي في شكل متداخل بقصد المقارنة أو تأكيد التشابه بين الرومانسية والتراث العربي ، ومن ثم الاستشهاد بابن رشيق ، وابن خلدون ، وامرىء القيس والمعري والجاحظ ، غير أن ذلك لايؤثر على الغرض الأساسي لدى الخالدي وهو إظهار الرومانسية بوصفها طريقة تجديدية تجمع بين تحوير الشكل والمضمون وتضفي على الأدب أبعادًا فلسفية تجعل منه قاسمًا مشتركًا بين جميع الثقافات مادام يخاطب الإنسان وعواطفه ويحلل مشاعره وقلقه تجاه الموت والفناء . وهذا هو مايعبر عنه الخالدي بوضوح في الاستخلاص :

«.. فالطريقة الرومانية وسعت أولاً دائرة الأدب ، أو بالحري نقلت هذه الدائرة من مركزها إلى مركز آخر ، ثم مزجت أساليب الفنون الأدبية من تراجيديا وكوميديا بعضها ببعض ، فنشأ عن ذلك تشويش ...» ص ١٨٨

إن هذه الخصائص التي حاولنا إبرازها من خلال تحليل نص جوهري من كتاب «علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو» لاتستوفي مجموع مكونات الخطاب الأخرى . لذلك نشير إلى عنصرين آخرين :

- إيراد كثير من الملاحظات الشخصية التي استقاها الخالدي من مشاهداته أو من قراءته للصحف الفرنسية أو من أسفاره ، مما يضفي على كتابته نكهة التذوق والتفاعل مع مايقرأ ومايشاهد ، من مثل قوله : «.. ثم لما أتيت الآستانة وجدت أدباء الأتراك وشعراءهم ترجموا كثيرًا من نظم فيكتور هوكو ونثره في مانشر من مؤلفات كمال بكر ...» أو مثل استشهاده بوقائع عاصرها : «.. ولقد دقق في هذا المبحث عبد الرحيم افندي أحمد مبعوث مصر في مؤتمر المستشرقين الحادي عشر المنعقد في باريس سنة ١٨٩٧ ووجد نسبة تامة بين الحرية وبين ارتقاء لسان العرب ، فكلما اتسع نطاق الحرية في الدولة اتسع معه نطاق الأدب في العربية وزادت فصاحة هذا اللسان وبلاغته ، وكلما زاد الاستبداد تقيدت عقول الأدباء بالسلاسل وصاروا ينطقون بما يوافق الزمان والمشرب لا بما يشعرون به ويعلمونه ويرونه» . ص ٩٣

- التحدّث باسم أدباء الإفرنج بدون ذكر لأسمائهم أو استشهاد بمراجع تحيلنا على مصدر الانتقادات التي يوجهها الخالدي للأدب العربي :

«... فأدباء الإفرنج يقولون : نعم إن الشعر العربي فيه كثير من الصنائع البديعية وله رونق وبهجة وفيه تهييج للمسامع وهو على أسلوب التوراة وعلى نسق اللغات السامية ، ولكن الكلام الذي فيه تصنّع في الألفاظ وتعمّل في الشكل الخارجي لايكون فيه حركة ذهنية ولاتخيّل فكري ....» ص ٩٦

استخلاصات وتأويل

لاشك ، عندي ، في أن كتاب «علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو» هو من الكتب الرائدة التي سعت إلى تجديد الأدب والتصور النقدي العربيين . وتبرز أهميته ،

ونحن نعيد قراءته الآن ، من خلال بعض الأسئلة والقضايا التي عالجها الخالدي في مطلع هذا القرن والتي ماتزال مطروحة بشكل أو بآخر ضمن الإشكالية النقدية في الثقافة العربية المعاصرة . ويهمني أن أتوقف عند قضيتين أعتبرهما أساسيتين : مشكلة المصطلح ، وعلائق النقد العربي بالمثاقفة :

١ ـ مشكلة المصطلح :

يشتمل الكتاب على عدد لابأس به من المصطلحات المترجمة عن الفرنسية ترجمة تَنمُّ عن فهم للمعنى كما هو متداول في اللغة المنقول عنها . وبعض المصطلحات احتفظ بها كما هي بدون ترجمة مثل :

ومن أهم المصطلحات التي ترجمها :

فاجعة أو : مبكية	ترجمة لـ :	La tragedie
الطريقة الحقيقية	ترجمة لـ :	Le realisine
مضحكة	ترجمة لـ :	Comede
الرواية والرواية التمثيلية	ترجمة لـ :	drame
هجوية	ترجمة لـ :	Satirique
الانتقاد الأدبي	ترجمة لـ :	La critiq ue litteraire
الطبيعة	ترجمة لـ :	Le rateeralisme
الشعر الحماسي	ترجمة لـ :	La Poesie epique
الطريقة الرومانية	ترجمة لـ :	Le romantiome
الطريقة المدرسية	ترجمة لـ :	Le classicisme

ولكن مايلفت النظر عند الخالدي هو انه ، سواء اقترح مقابلاً عربيا للمصطلح الفرنسي أو احتفظ به كما ينطق في لغته ، فإنه يقدم تعريفًا دقيقًا للمصطلح يؤكد فهمه المنبني على الرجوع إلى المراجع الأساسية ، مثل مايتجلى ذلك في تعريفه لـ raman (التي نترجمها اليوم بـ : رواية) :

«... منها القصص التي يقال لها «رومان» وهي ماحوّر فيها مؤلفها غرائب الواقعات

وعجائب الاتفاقات ، واستلفت نظر القاريء أو السامع بمفترياته وتخيلاته البديعة .
وسميت هذه القصص رومان أو رومانس باسم اللغة القديمة التي كتب فيها رومان رولان وأمثالها من القصص والحكايات المنظومة والمنثورة ، والرومانات على أقسام كثيرة منها الرومان التاريخي والغرامي أو الاحساسي والروحاني والفني والسياسي ...» ص ١٩٧

وأعتقد أن جزءا من مشكلة المصطلح النقدي اليوم تتمثل في غياب تدقيق الدلالات المختلفة لكل مصطلح منقول عن لغة أجنبية خاصة وأن النقد الحديث يعرف تضخمها في توليد المصطلحات ونحتها أو تعديلها على ضوء تحليلات جديدة ،وترجمة المصطلح تستلزم بدءا تحديده في دلالته الأولى وفي استعمالاته المختلفة .

علائق النقد العربي بالمثاقفة

لايمكن التاريخ للنقد العربي الحديث أو تحليل خطابه واتجاهاته بدون أن نأخذ في الاعتبار مسألة المثاقفة (L'acculturation) التي أثرت بشكل أو بآخر في تكوين الخطاب النقدي الحديث منذ نهاية القرن التاسع عشر ، ونحن نستعمل هذا المصطلح بدون حكم قيمة مسبق ،بل لتعيين الاتصال بين ثقافتين بطرائق متباينة وماينتج عن ذلك الاتصال من تبادل التأثير .

أما الحكم بسلبية المثاقفة أو إيجابيتها فإنه يرجع إلى سياق كل ثقافة وإلى درجة وعيها بأسئلتها ومدى قدرتها على التفاعل النقدي مع ثقافة الآخر[٤] .

ومن هذه الزاوية نجد أن الخالدي كان مدركًا لجوانب الابداع والفكر النقدي التي يفتقر إليها الأدب العربي لتجديد أساليبه ورؤاه وأجناسه التعبيرية فاختار أن يكتب هذا الكتاب لتحقيق أغراض متكاملة :

---

(٤) بعبارة ثانية ، فإن المثاقفة معطى تاريخي لانستطيع تجاهله أو إغفاله عند التحليل ، ولكن وجود تبادل ثقافي لايعني انتقال نفس المحتوى الثقافي أو النقدي أو الايديولوجي إلى الثقافة الاخرى ، بل إن كل ارتحال للأفكار والمصطلحات يتعرض للتحوير والتعديل ، كذلك فإن موقع كل ثقافة هو الذي يتحكم في نتيجة المثاقفة ، فالثقافة العربية مثلاً عاشت المثاقفة في القرن الثالث الهجري من موقع قوة فكرية وحضارية فاستطاعت أن تتفاعل بوعي مع الثقافات المعاصرة لها .

ـ تقديم نوع من التفكير النظري في مفهوم الادب وطرائق تجديده على ضوء المقارنة مع الآداب الأخرى . ويمكن القول بأنه ربما كان الخالدي أول من لامس مسألة الحداثة بطريقة واعية ، يؤيد هذا الراي ماورد في المقدمة التي كتبها بالفرنسية ونشرها بالطبعة الثانية (١٩١٢ ، دار الهلال) والتي نترجم منها هذه الفقرة الدالة : «ومن أهدافي الأخرى «من وراء نشر هذا الكتاب» : نشر أفكار حديثة بين مشاركيّ في الدين وبين جميع قراء لغة القران ، وان أقدم للشعراء العرب الشباب فكرة مدققة عن الأدب الفرنسي خاصة وعن الآداب الأوروبية والعالمية بصفة عامة ، وأخيرًا فإن صاحب هذا الكتاب يريد أن يطلع الكتاب الشرقيين من الجيل الجديد على مختلف الأجناس الأدبية والموضوعات العديدة التي يمكن ان تتناولها قصيدة حديثة» ص ٣٩

ـ تقديم اول دراسة مفصلة عن إنتاج شاعر وروائي فرنسي كان له تأثير كبير على تطور أدب بلاده وعلى الأدب بصفة عامة ، ومن ثم فإن «النموذج» الذي اختاره الخالدي كان ذا مستويين : مستوى الخصائص الفنية ومظاهرها التجديدية ممثلة في الرومانسية ، ومستوى حياة الشاعر ومواقفه الاجتماعية والسياسية وارتباطها بقضايا المجتمع ، أي ان الخالدي يقدم لنا صورة مغايرة لصورة الشاعر العربي داخل مجتمعه . ذلك أن مفهوم الأدب عبر الرومانسية وعبر هيجو بالذات ـ يأخذ أبعادًا تتعدى الاطار الفني التجديدي إلى التمرد على التقاليد والمؤسسات والتطلع لتغيير المجتمع ومن هذه الزاوية ، كأنما كان الخالدي يعبر بدوره عن موقف متفتح ، تواق للتحرر ، داخل إطار التسلط والاستبداد العثماني ».

ـ لقد استن الخالدي في مضمار التعامل مع النقد الأدبي الأجنبي طريقًا جديرًا بالاعتبار ، فهو قبل ان يستثمره في إعادة قراءة التراث العربي ، حرص على التعريف به وعلى بسط مصطلحاته وترجمة مقتطفات هامة من إنتاج أحد الشعراء البارزين ، ولكننا نلاحظ أن معظم النقاد الذين جاؤوا بعد روحي الخالدي لم يحرصوا على هذا المسلك وأخذوا يعتمدون مصطلحات واتجاهات نقدية أجنبية تظل غائبة عن القارىء العربي اويقتصر حضورها على إشارات مختزلة تقدم إليه نوعًا من فهم الناقد العربي للاتجاه النقدي الذي يستوحيه ومن ثمّ العلاقة الملتبسة بين الناقد العربي الحديث وبين قرائه ، ولعل مثال طه حسين والعقاد

مع المدارس النقدية التي اعتمداها بدون توضيح موضوعي لخلفياتها ، يشخص لنا جوانب من هذه الفكرة .

من هنا فإن النقد العربي الحديث مدعوٌّ أيضًا إلى مضاعفة الجهد لتقديم ترجمات ودراسات عن الاتجاهات النقدية العالمية ليسهل استيعابها على القراء وليتمكن النقد العربي من إقامة حوار مخصب يتيح لاجتهادات نقادنا أن تجد مكانتها اللائقة في مجال البحث النظري والعلمي .

المداخلات على بحث الدكتور محمد برادة

■ **الدكتور جابر عصفور :**

اتصور أن هذا البحث يثري هذه الندوة بإثارته لمجموعة من المشكلات التي ينبغي أن تتأمل ، وعلى سبيل الإيجاز أقول إن هذه المشكلات تتمثل أولا في الحدود الزمنية للتراث النقدي وذلك لأن البحث يثير مباشرة هذه المشكلة ويطرح على المشتركين في هذه الندوة هذا السؤال المحدد المباشر . ما الحدود الزمنية للتراث النقدي ؟؟

والمشكلة الثانية التي اتصور أن هذا البحث يثيرها هي الحدود المفهومية لمصطلح القراءة وهل ما استمعنا إليه في هذا البحث يدخل تحت باب القراءة أم تحت باب نقد النقد ولابد من تحرير الفرق بين هذين المصطلحين على نحو دقيق .. والمشكلة الثالثة هي كيفية القراءة وكيف يقرأ ناقد ينتمي إلى عصر مختلف ناقدا سبقه في العصر والهم والاشكاليات .

تلك باختصار شديد هي المشكلات الثلاث التي ينطوي عليها هذا البحث أو تلك التي يثيرها ولا أريد أن أتعرض من منطق مخالفة أو اتفاق بقدر ما أريد أن أناقش من المنظور الذي يطور المشكلات ويجعلها قريبة من الأذهان للتأمل .

الكتاب صدر سنة ١٩٠٤ م بعد أن نشرت أجزاء منه سنة ١٩٠٢ م وبهذا المعنى فعلينا ان نسأل هل سوف نمتد بالتراث النقدي إلى مطلع القرن العشرين وعلى أي أساس يمكن أن نقيم هذا الامتداد ولا أقول هذا من منطق المخالفة أو الموافقة وإنما أطرح الاشكال المفهومي بالدرجة الأولى .. هل سوف يكون تحديدنا للتراث النقدي على أساس زمني ؟.. نحن اعتدنا ضمنا على أن نتوقف بالتراث النقدي تقريبا عند أواخر القرن العاشر للهجرة وربما مطالع القرن الحادي عشر دون أن ينص على هذا صراحة ، نحن في هذا البحث نتجاوز هذا التحديد الزمني المتعارف عليه ضمنا بين الباحثين فلماذا ؟.. هل سوف يكون هذا التغيير على أساس أننا سوف نحدد التراث النقدي على أساس من أبعاد مفهومية ترتبط بالمفاهيم والمدارس الأدبية التي تم تجاوزها زمنيا بمعنى من المعاني ؟..

أعتقد أن هذا النوع من الأسئلة لابد أن يلح علينا في هذه الندوة وإذا أفلحنا في الاجابة عن بعض المشكلات التي يتضمنها السؤال الخاص بالحدود الزمنية للتراث النقدي نكون

قد أفلحنا . المشكلة الثانية التي يطرحها البحث في تقديري أن ماقدم هو نقد النقد وليس قراءة لأن القراءة تنطوي بالضرورة على معنى التأويل وعلى معنى الاكتشاف .. وبقدر ما يوجد التأويل بين القاريء والمقروء في منطقة تداخل الآفاق التي أشار إليها (جادامر) الذي أشار إليه الباحث فإن الاكتشاف يعني أن القاريء يجد فيما يقرأ شيئا لم تدركه القراءات السابقة عليه .

القراءة بهذا المعنى غير متوفرة في البحث وإنما هي تدخل في باب نقد النقد مباشرة حتى بمعناه شبه التاريخي وليس نقد النقد بمعناه الذي يمكن أن نجده مثلا عند النقاد الجدد أو الأرسطيين الجدد على سبيل المثال .

النقطة الثالثة وأنا أَمُرّ بشكل سريع جدا رغم خطورة المشكلات .. المشكلة الثالثة خاصة بكيفية القراءة وهنا يسمح لي أخي الكريم أن أصحح بعض المعلومات التي اظن انها جاءت من محقق الكتاب أو من كتب له المقدمة حسام الخطيب .. انا قرأت الكتاب في طبعته الأولى وأعرفه جيدا ونحن نقوم بتدريسه لطلابنا في قسم اللغة العربية بآداب القاهرة وأعلم أن حسام الخطيب قد أصدر طبعة وكتب مقدمة .. في تقديري أن هذه المقدمة مليئة بالأخطاء ومنها هذا الخطأ الذي جاء في الصفحة الأولى من البحث وهو أن محمد روحي الخالدي ينفي عبارة البحث (الرائد الأول للأدب المقارن) هذا خطأ .. فمن داخل كتاب محمد روحي الخالدي نفسه في الصفحة الرابعة نجد محمد روحي الخالدي يشير إلى جمال أفندي أحمد ذلك المصري الذي ذهب إلى المؤتمر الثالث للمستشرقين وألقى أول بحث عرفه العالم عند المقارنة بين الكوميديا الإلهية أو الأُلعوبة الإلهية لدانتي ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري .وفي هذا الوقت كانت رسالة الغفران مازالت مخطوطة ولم تنشر وكان البحث قنبلة في هذا الوقت .. ولسوء الحظ .. البحث غير موجود وأنا أذكره ، وهذه معلومة أنا أطرحها الآن ليس من قبل الاطالة وإنما من قبل دفع الباحثين إلى اكتشاف هذا البحث الضائع ،وأذكر أنني عندما كنت أسافر إلى أوربا أبحث في كل المكتبات عن أعمال مؤتمرات المستشرقين ووجدت فعلا أعمال المؤتمر الثالث ووجدت اسم الباحث المصري وعنوان البحث ولكن للأسف لم ينشر البحث ضمن أعمال المؤتمر الثالث للمستشرقين .. هل لأن المستشرقين في هذا الزمان قد استخفوا بالرجل وبفكرته ؟.. هل لأن البحث كان مكتوبا بالعربية ؟.. ليس عندي اجابة كافية لكن على الأقل فلندفع الاتجاه نحو البحث عن هذا الرائد المجهول ..فإذا خرجنا من كتاب روحي الخالدي تذكرنا في أواخر القرن التاسع عشر نجيب الحداد والمقابلة بين الشعر العربي وبين الشعر الافرنجي ثم المناظرات التي كانت تقيمها المقتطف والهلال في المقابلة بين الشعر العربي والافرنجي وأنا أذكر أن هناك مناظرة

استمرت لاعداد طويلة في المقتطف لأن المجلة قد جاءها خطاب من قارئ يقول فيه إن الشعر الانجليزي افضل من الشعر العربي ، من هنا كنت افضل تصحيح عبارة الرائد الأول للأدب المقارن لأنها عبارة ممكن أن تضلل باحثين آخرين ، والأخطاء الموجودة للمحقق أو المقدم كان أجدر بنا أن نتخلى عنها ولا نقع فيها .. هذه الأشياء التي أتصور أن الصياغة النهائية للبحث لابد أن تتجاوزه الاشارة إلى أن محمد روحي الخالدي لا ينسى الحداثة لحظة .. أنا أتصور أن هذه المسألة فيها نظر لأننا إذا كنا نتكلم عن الحداثة بمعنى مودرنيزم كمفهوم .. فالكثير يحدثوننا بأن المفهوم لم يبدأ على نحو واضح وبوعي حداثي إلا منذ سنة ١٩١٠ م .. والكتاب طبع سنة ١٩٠٤ والاشارة إلى التحديث والتغيير والثورة لا تعني بالضرورة الحداثة كمصطلح موجود الآن .

فيما يتصل بكيفية القراءة انا أتصور أن البحث لم يصل تماما إلى الاشكالية الأساسية في الكتاب ... ليست الاشكالية الأساسية في الكتاب هي التحايل وتمرير دعوة التجديد باسم فكتور هيجو اطلاقا وإنما الإشكالية هي الإشكالية التي كانت مطروحة على كثير من باحثي هذا العصر ومفكريه ، المقارنة بين الشعر العربي والشعر الأجنبي .. هذه هي القضية تحديدا .. وهي مقارنة كان الوعي بالآخر يدفع إليها .. وفي هذا المجال كنت أتصور أننا لابد أن نتوقف عند جانبين : الجانب الأول هو كيف قرأ محمد روحي الخالدي تراثه النقدي .. كان علينا أن نتوقف عند قراءة محمد روحي الخالدي لتراثه النقدي ثم في الوقت نفسه نتوقف عند الطريقة التي قرأ بها محمد روحي الخالدي فيكتور هيجو لأن بقدر ما أعاد محمد روحي الخالدي إنتاج تراثه النقدي لكي يتلاءم مع قضايا كانت مطروحة عليه في عصره .. أعاد إنتاج فيكتور هيجو لكي يتلاءم مع مجموعة من المشكلات القارة في ذهنه ولكي لا يتناقض فيكتور هيجو مع تراثه ومن هنا كانت تلك المشابهة التي يلح عليها محمد روحي الخالدي في الكتاب .. المشابهة التي تجمع في تقديره بين فيكتور هيجو وأبي العلاء المعري ولماذا ؟ .. وعلى أي أساس ؟ وفي الوقت نفسه كان محمد روحي الخالدي عندما يشعر أن فيكتور هيجو قد أوغل في الرومانسية كان يقول ومن عيوب فيكتور هيجو – بالنص – أن قريحته كانت تشبه المرآة المقعرة فتكبر الأشياء وتشوهها .. مما يعني أن محمد روحي الخالدي نفسه كان لا يسير في الخط الرومانسي لفيكتور هيجو إلى النهاية .. لو أعدنا تأمل إعادة إنتاج الخالدي لتراثه النقدي في قراءاته وإعادة إنتاج فيكتور هيجو في تراثه الغربي لاستطعنا أن نضع يدنا على مفهوم الأدب الذي نتحدث عنه عند روحي الخالدي لأني أظن أنني سأختلف مع الباحث .. فكتاب فيكتور هيجو الإطار المرجعي له ليس الرومانسية وإنما هو الكلاسيكية .

■ **الدكتور كمال أبو ديب :**

شكرا . في الحقيقة إن الدكتور جابر قال ماكنت أريد أن أقوله لذلك سأتخلى عن دوري في الكلام .

■ **الدكتور لطفي عبدالبديع :**

هناك جزء كنت سأتحدث فيه تعرض له الدكتور جابر لكن لا بأس من أن نواصل الحديث في مسألة علاقة الأدب العربي أو الشعر العربي بالشعر الأوروبي ذلك أنها قضية قديمة والذي أثار في ذهني هذا الكلام الترجمة التي ساقها الدكتور براده للشعر الايبك بشعر الحماسة ذكرني بالقضية الأساسية التي إلتبست .. أو التي وقع فيها اللبس عندما ترجموا كتاب الشعر لأرسطو والشراح الذين جاءوا بعد المترجمين كابن رشد حين بحثوا عما يقابل الأنواع الأدبية أو أنواع الشعر . فقالوا إن لحن «الايبك» يقابل الحماسة عندنا وحدث اللبس وتوقف النقل أو الاستفادة من كتاب الشعر لأن كتاب الشعر لأرسطو لا ينصب على الشعر الغنائي وكتاب الشعر لأرسطو عرض عرضا موجزا جدا للشعر الغنائي فكل كلامه كان ينصب على الشعر الملحمي والشعر الدرامي .. وهذا هو الذي أحدث الفجوة بينه وبين الثقافة العربية ولم تستفد منه .

فعملية النظر إلى الشعر الآخر موجودة في الثقافة العربية وموجودة عند العرب .

هناك نقطة أخرى لابد من التعرض لها وقد تعرض لها الدكتور جابر هي وضع روحي الخالدي في الظرف التاريخي . ذلك أن كتاب قسطاكي (منهل الرواد) كتاب عظيم وقد توسع فيه وتعرض لسانت بيف وتعرض لتصور العرب للأدب وتصور الأوروبيين للأدب وله آراء تفوق كثيرا آراء غيره . فعندما تعرض مثلا لقضية النقد عند العرب قال كلاما لا يقوله الناس الآن وهو كلام جيد .

بقيت نقطة أخيرة هي مسألة الرومانسية . فالكلام الذي سمعته الآن عن الرومانسية والذي عاب من أجله الدكتور براده طه حسين والعقاد أظن أن روحي الخالدي تورط في الكثير منه .. ذلك أنه عندما يتصور أن مسألة الرومانتيكية أن يُعبِّر الشاعر عن انفعالاته وعمّا يشاهده فإن هذه ليست هي الرومانتيكية .. وهذا خطأ شاع للأسف وهو ارتباط الرومانتيكية بانفعالات نفسية .. والرومانتيكية أغنى من هذا بكثير .. الرومانتيكية فكرة الخيال وفكرة عالم آخر وفكرة تدمير الكلاسيكية والواقع .. إنها عملية تتجاوز بمراحل عملية التعبير عن الانفعالات .. فأظن أن روحي الخالدي لم يكن أسعد حظا من الذين عاب عليهم الدكتور براده .. وحينما نجيء إلى ما كتبه الخالدي عن المسرح فإننا نجد أن البكري

في صهاريج اللؤلؤ .. تعرض للملاعب .. وأظن البكري سابق على روحي الخالدي وبعد ذلك لا ننسى افتتاح الأوبرا وحديثهم عن الملاعب أن الأوبرا ملعبه والناس أدركت هذا وتحدث عنه . ورفاعة الطهطاوي في تلخيص الابريز .. تعرض لهذه الأشياء حين تعرض للحياة في باريس وللحرية في باريس ولحقوق الإنسان وللمقاهي التي فيها المرايا وأنها تشبه الملاعب وتكلم عن اللعبة .. والجبرتي ايضا له كلام غريب جدا عن الحملة الفرنسية وأنهم اختاروا مكانا معينا بجوار حديقة الأزبكية وكان يدخل إليه الناس برسوم معينة وأحوال معينة في الثياب ويستمعون . أظن أن المسألة لم تكن غريبة على العقل العربي ولا الثقافة العربية بحيث ندعي تجديدا لروحي الخالدي لم يسبق إليه .

■ **الدكتور عبدالله المعطاني :**

في حديثي عن كتاب الخالدي نقص لانني لم أقراه غير أني قرات جيدا بحث الدكتور محمد برادة ، وقد تبين لي من خلال بعض النصوص أن هناك شيئا من الضبابية على بعض أقوال الخالدي خاصة حينما يقول البلاغة اللفظية ويعطف التكلف عليها ونحن نعلم بأن العرب قد وقفوا من هذا التكلف ووصفوه بأنه هو التعامل الرديء ولم أعرف تفسيرا في الواقع للبلاغة اللفظية إلا إذا كانت التعقيد اللفظي الذي ـ فيما بعد أصبح مشينا ـ .. هنا ايضا فيما يتصل بالقضايا النقدية القديمة حينما تحدث عنها الخالدي وقال إن الألفاظ هي قوالب المعاني .. وهذا رأي قديم .. راي العسكري وغيره من النقاد وكنت أتوقع أن الدكتور برادة على الاقل يشير إليه ولو إشارة بسيطة .

وقد ربط الخالدي بين الرومانسية وبين ما أثير حول مذهب الأوائل وخاصة المذهب التجديدي الذي وجد في مذهب الأوائل في الشعر الجاهلي كما يقال أو تجسد فيه .. والمذهب التجديدي او اللغة الجديدة وجدت على يد المتنبي وعلى يد أبي تمام والمعري وغيرهم وإن كان النقاد الأندلسيون قد آثروا هذه القضية بشكل أكبر لذلك فأنا لا أرى في الواقع أن هناك ارتباطا ما بين الرومانسية بمصطلحها الحديث على الاقـل وبين ماتحدث عنه النقاد العرب عن مذهب الأوائل وعن المجددين في الشعر .. كذلك فإن تعبير الخالدي عن الشاعر حينما قال هذا الذي يستطيع أن يبين عن نفسه .. هو تعبير قديم ولعل ابن رشيق قد عبر عنه بتعبير أكثر إفاضة من تعبير الخالدي كذلك هناك نص قال فيه إن أدباء الافرنج يشيرون إلى أن الشعر العربي قد تأثر بأسلوب التوراة أولعله على أسلوب التوراة .. ولعل الدكتور برادة فيما بعد يبحث في هذه القضية بشكل اكثر إفاضة فالقضية تحتاج إلى بحث ولعل القرآن فيما بعد آثر في الشعر العربي أكثر مما أثرت التوراة فيه كما قال بذلك النقاد القدماء ..

وحينما تحدث الخالدي عن اللفظ والمعنى بين أن النقاد العرب قد انحازوا ـ أو أكثرهم انحاز ـ إلى اللفظ ولم يعطوا المعنى الشأن الكبير وهذه قضية أيضا كبيرة وفي تصوري أن الجاحظ الذي اتهم بأنه انحاز إلى اللفظ هو أيضا قد أعطى المعنى أهمية كبيرة ولذلك يقول في البيان والتبيين : لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك .

■ **الدكتور محمد المريسي :**

البحث كما أشار الدكتور جابر عصفور أثار كثيرا من المشكلات على صغر حجمه ومن هذه المشكلات ما أشير إلى طرف منها ، فبودنا لو عرفنا المقصود بالتحرر من البلاغة اللفظية والتكلف .. خاصة وأن البلاغة تعني توصيف المستويات في الأداء ثم إن التكلف يدل عند نقادنا على معنيين تكلف محمود وتكلف مذموم ولابد أنه قصد إلى المذموم وليس إلى المحمود .. ثم إن هناك العوامل الاستبدادية التي يريد أن يتخلص منها الأدب العربي في رأي الخالدي .. وبدنا لو وقفنا على شيء من هذه العوامل الاستبدادية حتى تتضح الرؤية عندنا بشكل خاص .

أما قضية المرتكز الاكتسابي بالنسبة للملكة الابداعية فليس الخالدي هو أول من تحدث عنها .. فهي قضية قديمة كما تعلمون أشار إليها عبد الحميد الكاتب في القضية التي دونها في الوزراء وفي الكتاب للجهشياري ثم ابن المدبر في الرسالة العذراء ثم الأصمعي .. ثم غيرهم من النقاد كتابا كانوا أو غير كتاب .. بل كانوا أدق في التأكيد على هذه الركيزة الاكتسابية للملكة الابداعية عندما أشاروا إلى الثقافة الخاصة والثقافة العامة بالنسبة للثقافة العربية ثم الثقافات الأجنبية الأخرى وربط الحاضر بالماضي .. كانوا أدق من الخالدي في هذه الناحية . قضية الاستبداد العثماني .. لماذا كان من الأسباب التي أزعجت الخالدي وغيره وهل الخلافة العثمانية كانت لهذه الدرجة من السلطة الاستبدادية خاصة وأننا نحاول أن نصحح فكرنا الإسلامي من خلال كل الاتجاهات التي نعالجها ، فالدكتور عصفور أمس شبه الفكر بلوحة رخام يتخللها عروق ، وهذه العروق هي الاتجاهات الفكرية ولذلك فإن الفكر الإسلامي كل لا يتجزأ .

وعلينا أن نفكر قليلا في كثير من الأوصاف التي نصف بها الخلافة العثمانية وهي لا تستحقها .

وأخيرا فإن علينا أن ندرك أننا أمة لها منهج تفكير متميز يختلف عن بقية الأمم الأخرى .. وعلينا أن نحترم منهج تفكيرنا المتميز الذي يستمد تميزه وتفرده وقوته

واستمراره من كتاب الله سبحانه وتعالى ومن سُنّة رسوله ﷺ ومن تراث أسلافنا الفضلاء الذين خدموا هذا الفكر وأسسوا اتجاها فكريا متميزا .. إذا نحن انطلقنا من هذه الأرضية إلى استثمار معطيات هذا المد الحضاري الفكري فإننا سنطوع هذا الاستثمار لطابعنا الخاص ولا نذوب فيه ، وأنتم تعرفون مقولة طاغور : اسمح لكل رياح أن تهب عليّ ولكن لا أسمح لريح واحدة أن تقتلعني من مكاني .. إذا وعينا هذا التراث الإسلامي العظيم وانطلقنا منه إلى محاولة إضافة بعض معطيات الفكر المعاصر فلا بأس في حدود طابعنا المتميز وفي حدود منهج فكرنا الذي يميزنا من كل الأمم وشكرا .

■ تعقيب الباحث على المداخلات

استفدت كثيرا وتعلمت من مداخلاتكم وملاحظاتكم وردود فعلكم أيضا .. في الحقيقة أنا لم اهتم بالجانب المقارن عند روحي الخالدي .. ولم أدخل في منظورات كالتي اقترحها الدكتور الخطيب في مقدمته ولذلك لن أتكلم عن هذه الجوانب .. من ناحية أخرى التراث بالنسبة لي ليس مسألة زمنية فقط ولكن مسألة إشكالية يعني عندما تكتنف الاشكالية لتعيشها حاضرا راهنا يختلف عن صوغ اشكالية سابقة ، إن مشكلة التراث مشكلة أن تنقل معارفه أن نحاسب هذه المعرفة .. أن نحاكمها .. أن نقومها .. أن نختار منها . وأن ننقل معارف الماضي أو الفترة الزمنية السابقة لا يكون لذاته ولكن لانه قد يساعدني كما قلت على تعلم شيء .. فساعدني على البحث في علاقتي مع الآخر لذلك لا أعطي كبير اهتمامي للفترة الزمنية الفاصلة بيني وبين الآثار المعيشية السابقة .

عن القراءة ونقد النقد أنا أعتبر القراءة أيضا ليست بالضرورة اكتشافا جديدا في كتاب ، ولكن قراءة بمعنى أن العمل الفكري أو الأدبي الابداعي يحتمل أكثر من فهم ومن تأويل وقراءة .. والقراءة بالضرورة تستعمل جهازا نقديا من مجموعة مصطلحات .. في قالب نقدي معين .. لذلك يكون نقد النقد حاضرا فيها بالضرورة وهذه القراءة هي كما قلت إعادة وضع الكتاب في سياقه التاريخي ومحاورة هذا الكتاب من منطلق آخر هو سياقي أنا .. لذلك لا أفصل بين القراءة ونقد النقد .. كما أنني لا أفصل أو لا يمكن أن أفصل بين النقد وبين الأدب .. كثير من مفهوم النقد يتوقف على مفهوم الأدب في فترة معينة .

الملاحظة الأخرى هي أنني لم أتبن كل ما ورد عند الخالدي ولم أحاول الدفاع عنه ولكن حاولت أن ألفت النظر إلى ما اعتبره بارزا ومفيدا ، ومن هذه الناحية يخيل إليّ وأنا أعيد ذلك أن مجموع الكتاب لم يكتب إلا من أجل فصل واحد هو فصله عن الرومانسية ومعلوماته عن فيكتور هيجو .. وأتحمل تبعة هذه القراءة باعتبار أنه دون حديثه عن الشعر العربي منذ

الجاهلية وعن تأثيرها .. كل هذا شيء عادي قائم على التلخيص وهو تلخيص مختصر .. وقد كسبت مما تفضل به الأساتذة أشياء كنت لا أعرفها من قبل ولكن لعل الخالدي قد كتب كتابه ليدافع عن أطروحة محددة وهي تجديد الأدب العربي وهو تجديد معين يستمد تفاصيل الرومانسية ولذلك لم أعط اهتماما لقراءة الخالدي للشعر العربي القديم ولإعادة تأويله لأشياء لا أعتبرها أساسية في هذه الكتابة .

والحداثة التي أشرت إلى أنها كانت ظاهرة لديه إنما أعني بها وعيه بمسألة تغيير الكتابة والخروج بها من البلاغة اللفظية ، والبلاغة في رأيي وكما يذهب بعض الباحثين جزء من المؤسسة الاجتماعية أو المؤسسة الايدلوجية والثقافة في مجتمع ما بمعنى البلاغة تحرص اكثر على إبراز وتبريز النماذج التي يجب أن تحتذى وأن ينسج على منوالها ومن ثم لها وظيفة أيدلوجية واضحة .. وهذا شيء طبيعي في كل مجتمع في حين أن من حقنا أن نضع هذه البلاغة موضع تساؤل وأن ندعو إلى بلاغة أخرى .. وهناك اليوم أبحاث جديدة حول البلاغة نفسها التي تجعل من المجاز والاستعارة وكل النقط التفصيلية في التعبير جزءًا لتحرير النص من المنوالية .

إذن من هذا المنظور أنا أرى كتاب الخالدي في اهتمامه بالرومانسية التي وجدت عنده إلى جانب التفسير التفصيلي لكل ما ورد عن الرومانسية وعن أساليبها .. إلى آخره . وكذلك الاهتمام بهذا الجانب الميتافيزيقي والفلسفي .. إلى جانب التعبير عن الذات وهناك البعد الفلسفي وهو الذي نفتقده في كثير من انتاجاتنا الحالية عندما تتحول الكتابة الأدبية إلى مجرد صنعة لا تعبر عن شيء خارج هذه الصناعة ، لقد كان الخالدي يحس بالأشكال وطالب في ذلك الوقت بأن تفصح الذات عن نفسها .

وعندما نتحدث عن الرومانسية عند الخالدي فإننا لا نتطرق إلى الرومانسية الألمانية مثلا كما ظهرت عند الأخوين شليجل وإنما نعني باهتمام الخالدي بصوت البوح الشخصي في هذا الأدب الذي طغت عليه الجوانب الزخرفية .

انه الاهتمام والاحتفال بالذات الذي عده الخالدي الخطوة الأولى لتجديد الشعر العربي ، وإن هذا الحوار بين الآلة والمجتمع والذي بدأنا نعود إليه منذ الخمسينيات والستينيات هو حوار مشروع حتى لا يصبح الإنسان داخل المجتمع والشاعر داخل المجتمع مجرد رقم دون أن يكون هناك تقبل ورفض مراهنة على قيم دون قيم وهو ما يعطي لأي مجتمع حيويته .. اشكركم جميعا .

◆◆◆

المحور الخامس

التمايز بين الشعر والنثر

أ ـ وظيفة الشعر من منظور عربي :

د . محمد بن مريسي الحارثي

ب ـ رسالة : في الفرق بين المترسل والشاعر

«لأبي إسحاق ابراهيم بن هلال الصابيء»

د . محمد بن عبدالرحمن الهدلق

جـ ـ المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالتها :

د . حمادي صمود

أ

وظيفة الشعر من منظور عربي

الدكتور محمد بن مريسي الحارثي
جامعة أم القرى - مكة المكرمة

هذا البحث محاولة لاستنطاق النصوص والآراء النقدية العربية القديمة التى تناولت مهمة الشعر وغايته ، وتصنيفها حسب قيمها الادبية والمعرفية التى شكلت في مجموعها وظيفة الشعر عند نقادنا القدماء ، ولم أحاول أن أوجه تلك النصوص والآراء وجهة غير التى قصدها أصحابها ، وذلك لتحديد وظيفة الشعر في هذه الورقة من خلال منظور عربي قديم ، بمعنى كيف فهم النقاد العرب القدماء وظيفة الشعر ؟ وذلك من خلال مواقفهم النقدية المتصلة بتعريفاتهم وحدهم الشعر وحديثهم عن مهمته .

ولعل الملامح التقريبية لمفهوم الشعر عندهم وطريقة تشكّلها وإبراز خصوصيتها واستقلالها تتحدد من خلال طبيعة المادة النقدية التي سنتعامل معها مباشرة ، وهي تلك التعريفات التى صدرت عن النقاد وحدّوا بها الشعر ، وكذلك مانجده عند بعضهم من آراء نقدية تناولت مفهوم الشعر من خلال عرض بعض القضايا النقدية ، وستكون النظرة الى ذلك أشمل واوسع اذا اشرنا الى بعض تعريفات الفلاسفة والعلماء العرب للشعر ، مبتدئين بالتعريفات التي حاولت أن تحدّ الشعر بما يميزه عن غيره من فنون القول والتى اهتمت بالشكل الخارجى للشعر اكثر من اهتمامها بصورة الشعر وماهيته ، فقد رأى ابن سلام أن « المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر ، والشعر يحتاج الى البناء والعروض والقوافي ، والمتكلم مطلق يتخير الكلام » .[1] وعند المبرد أن « صاحب الكلام الموصوف ـ الشاعر ـ احمد لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزنا وقافية » .[2] فالوزن والقافية هما ما يميز بين الشعر والنثر ، والشعر عند قدامة بن جعفر « قول موزون مقفّى يدل على معنى » .[3] وحدوده عند الحاتمي « اللفظ والمعنى والوزن والقافية » [4] وعند ابن فارس « كلام موزون

---

(١) طبقات فحول الشعراء . تحقيق محمود شاكر (مصر ١٣٩٤هـ ـ ١٩٧٤م) ج ١ : ص٥٦ .

(٢) البلاغة . تحقيق د . رمضان عبد التواب (مصر ١٩٦٥م) ص : ٨

(٣) نقد الشعر . تحقيق د . محمد عبدالمنعم خفاجي (مصر ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م) ص : ٦٤ .

(٤) الرسالة الموضحة . تحقيق د . محمد يوسف نجم . (بيروت ١٣٨٥هـ ـ ١٩٦٥م) ص : ٢٥ .

مقفى دل على معنى ويكون أكثر من بيت .... لأنه جائز اتفاق سطر واحد بوزن يشبه وزن الشعر عن غير قصد » [1] وقد أشار الباقلاني الى أن العرب تعارفوا على أن الشعر هو الكلام القائم على الأعاريض المحصورة المألوفة . [2] وروى التوحيدي عن أبي الحسن العامري أن الشعر « كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة ، بقواف متواترة ، ومعانٍ معادة ، ومقاطع موزونة ، ومتون معروفة ». [3] وقد كشف من قبل عن علاقات مشتركة بين النثر والشعر ورأى أن في كل منهما ظلاً للآخر . [4] ولم يخرج المرزوقي عن تعريف قدامة ابن جعفر ومن تأثره في ذلك فالشعر عنده « لفظ موزون مقفى يدل على معنى ». [5] . ورأى المعري أن « الاشعار جمع شعر ، والشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحس ». [6] وقال ابن رشيق : « إن الشعر يقوم بعد النيّة من أربعة أشياء وهي : اللفظ ، والوزن ، والمعنى ، والقافية ، فهذا هو حد الشعر ». [7] وقد ردد ابن خلدون هذا التعريف في قوله : « الكلام الموزون المقفى ومعناه الذى تكون أوزانه كلها على رويّ واحد وهو القافية . [8] ».

وهذه التعريفات السابقة لم تخرج عنها تعريفات أصحاب المعاجم يقول ابن منظور : « والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية .... وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره أي يعلم » . [9] وقال الفيروز آبادي : « أطلق العرب على كل علم شعراً ، وإن غلب على الكلام المنظوم لشرفه بالوزن والقافية ». [10] ويبدو أن هناك اجماعا بين النقاد والعلماء والفلاسفة على أهمية الوزن وتفرد الشعر به لأن هذا التأكيد على أهمية الوزن في الشعر سيستمر عند النقاد والمهتمين بالشعر وقد عده الجاحظ الجانب المعجز في الشعر وذلك في قوله : « والشعر لايستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حوّل

---

(١) الصاحبي . تحقيق السيد احمد صقر . (مصر ١٩٧٧م) ص : ٤٦٥ .

(٢) انظر إعجاز القرآن . تحقيق السيد احمد صقر . (مصر ١٩٦٣م) . ص : ٥١ .

(٣) المقابسات . تحقيق حسن السندوبي (مصر ١٩٢٩م) ص : ٣١٠ .

(٤) انظر المصدر السابق : ص ٢٤٥ ـ ٢٤٦ .

(٥) شرح ديوان الحماسة . تحقيق . احمد امين وعبدالسلام محمد هارون . (مصر ١٣٨٧هـ ـ ١٩٦٧م) جـ ١ : ص :

(٦) رسالة الغفران . تحقيق د . عائشة عبدالرحمن . (مصر ١٩٧٧م) ص : ٢٥٠ ـ ٢٥١ .

(٧) العمدة . تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (مصر ١٣٨٣هـ ـ ١٩٦٣م) جـ ١ : ص : ١١٩ .

(٨) المقدمة : (مصر بدون تاريخ) ص : ٥٦٦ .

(٩) لسان العرب . مادة (شعر) .

(١٠) القاموس المحيط : مادة (شعر) .

تقطع نظمه ، وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور ». [١]
وذهب الباقلاني الى « أن الشاعر اذا خرج عن الوزن المعهود كان مخطئا ، وكان شعره مرذولا ، وربما أخرجه عن كونه شعرا[٢]»،ويتضح من التعريفات السابقة أنها تعريفات شكلية متشابهة لم تتناول عملية الابتكار واهميتها ولم تشر اليها ،لكنها مع ذلك ذات قيمة لاتنكر لأنها كانت نتيجة وعي جماعي من النقاد والعلماء بقيم وتقاليد الشعر العربي الخارجية ،حتى أصبحت هذه القيم تشكل جزءا من مقومات نظرية عمود الشعر العربي ، على أن هذا الاتفاق بين جمهرة النقاد في تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى يدل على معنى ، يوحي للوهلة الأولى أن النقد العربي نقد شكلي ،وأن جل اهتمام النقاد العرب انما انصبّ في معالجة الأطر الخارجية للشعر ،لكن هذا الايحاء سرعان مايتلاشى ولايستقر فقد تبدّت من خلال تلك التعريفات السابقة بعض الاجتهادات اليسيرة جدا ، التي كادت أن تلامس طبيعة الشعر من داخله كالتعريفات التي أشارت الى أهمية الغريـزة والنية والقصد ، ففي اشتراط الغريزة لقبول الشعر اشارة الى طبيعة الشعر العاطفية كما أن في النية والقصد عودة بطبيعة الشعر الى مبدأ الطبع وصدق الاحساس ، وستتضح هذه الاجتهادات التي لامست جوهر الشعر في تعريفات النقاد التي تناولت الصورة الشعرية وتمحورت حول الكشف عن جوهر الشعر ، لا باعتبار شكله فحسب ولكن باعتبار أهم عناصره الداخلية فابن سلام يرى أن « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات » .[٣] والشعر عند عرب الجاهلية « ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون .... قال عمر بن الخطاب : كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه. [٤]» وقد رأى الجاحظ أن قيمة الشعر تكمن في اقامة الوزن وتخيّر اللفظ ، وسهولة المخرج (وكثرة الماء) وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير. [٥]، وعرّف ابن طباطبا الشعر بأنه «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي ان عدل عن جهته مجته الاسماع ، وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود ، فمن صحّ طبعه وذوقه لم

---

(١) الحيوان ،تحقيق عبدالسلام محمد هارون (مصر ١٣٨٤هـ ـ ١٩٦٥م) جـ١ : ص : ٧٥ .
(٢) إعجاز القرآن . ص ٥٩ .
(٣) طبقات فحول الشعراء ، جـ١ : ص : ٥ .
(٤) المصدر السابق جـ١ /ص : ٢٤ .
(٥) الحيوان (مصر ١٣٨٥هـ ـ ١٩٦٥م) جـ٣ : ص ١٣١ ـ ١٣٢ .

يحتج الى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لاتكلف معه ». [1] وعرّفه ابن أبي عون بانه : المثل السائر ، والاستعارة الغريبة ، والتشبيه الواقع النادر . [2] وقد تأثر قدامة بن جعفر برأي ابن سلام في أن الشعر صناعة تشبه سائر الصناعات ، وأن اتقان صنعته تتطلب وضع قيود وقواعد تضبطه ، وهذه الضوابط تنصبّ على الصورة الشعرية التى تحدد بدورها القيمة الأدبية للشعر لأن « المعاني كلها معرّضة للشاعر ، وله ان يتكلم منها في ما احب وآثر » ، [3] وليس يطلب منه الا أن يتوخّى البلوغ من التجويد في ذلك الى الغاية المطلوبة ». [4] وقال الآمدي : ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الالفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له ، وغير منافرة لمعناه ، فإن الكلام لايكتسى البهاء والرونق الا اذا كان بهذا الوصف ». [5] وعنده أن صناعة الشعر تجود وتستحكم بأربعة أشياء : وهي : جودة الآلة ، واصابة الغرض المقصود ، وصحة التأليف والانتهاء الى نهاية الصنعة ، من غير نقص منها ولا زيادة عليها ». [6] .

وقال القاضي الجرجاني إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية ، والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرّز . [7] واحسن الشعر عند الباقلاني ما كان اكثر صنعة والطف تعمّلا وأن يتخير الالفاظ الرشيقة للمعاني البديعة والقوافي الواقعة [8] ليكون ذلك ابين

---

(١) عيار الشعر . تحقيق عباس عبدالساتر (بيروت ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م) ص ٩

(٢) انظر التشبيهات . تحقيق محمد عبدالمعيد خان . (كمبردج ١٣٦٩هـ ـ ١٩٥٠م) ص ١ ـ ٢ .

(٣) نقد الشعر . ص ٦٥ .

(٤) المصدر السابق . ص : ٦٦ .

(٥) الموازنة . تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (مصر ١٣٧٨هـ ـ ١٩٥٩م) ص ٣٨٠ . ص : ٣٨٢ .

(٦) الوساطة : تحقيق . محمد ابو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى .. (مصر ١٣٨٦هـ ـ ١٩٦٦م) ص : ١٥ .

(٧) إعجاز القرآن : ص : ١١٥ .

(٨) المصدر السابق : ص ١١٩ .

والطف في تصوير ما في النفس للغير » (١) . أما المرزوقي فقد نقل قول بعضهم «أقسام الشعر ثلاثة : «مثلٌ سائر وتشبيه نادر ، واستعارة قريبة ». ويقدم ابن وهب تصورا جديدا لمعنى الشعر وذلك في قوله : «والشاعر من شعر يشعر فهو شاعر ، والمصدر (الشعر) ولايستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لايشعر به غيره ، واذا كان انما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر ، وإن أتى بكلام موزون مقفى» (٢) وفي العمدة «وانما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لايشعر به غيره ». (٣) وقال غير واحد من العلماء «الشعر ما اشتمل على المثل السائر ، والاستعارة الرائعة ، والتشبيه الواقع (٤) وهو ما أطرب وهز النفوس وحرّك الطباع» (٥) وقال ابن خلدون : «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ». (٦) وقد تأكد من خلال التعريفات السابقة أن النقاد العرب قد أبانوا عن فهم جديد للشعر لم نعهده في تلك التعريفات التي تناولت الأطر الخارجية للشعر العربي اذ لم يعد الشعر مجرد وزن وقافية ، ومع أن هذه التعريفات قد أكدت على أهمية الوزن والقافية الا انها قوت الرابطة بين جوهر الشعر وفنون الصناعات الأخرى . فالشعر في رأي هذه الفئة من النقاد صنعة ومعاناة ، وهو قيد الطبع يقوى بقوة صدق الإحساس وصدق التجربة ، وقد جاء تأكيد النقاد العرب على أهمية دور الصور البيانية من استعمارة وتشبيه وقدرتها على كشف المعاني القائمة في النفوس وهذا يؤكد من جانب آخر أهمية التميز والتفرد في الرؤى الشعرية كما كان للملكات الابداعية نصيب من هذا الاهتمام فامتزجت نظرتهم لمفهوم الشعر بنظرتهم لدور الشاعر الذي يشعر بما لايشعر به غيره . أما صحة الطبع وحدة العاطفة ورهافة الذوق وقوة الفهم ، وسلامة التأليف ، وغير ذلك من الصفات الأخرى المكتسبة فقد رأوا فيها مقومات المهارات الفنية التي تساعد على حذق الصنعة الشعرية وإتقانها .

وهكذا يبرز جانب مهم من جوانب وظيفة الشعر ، ذلك هو مايحدثه الشعر من

---

(١) شرح ديوان الحماسة . جـ١ ص ١٠ .

(٢) البرهان في وجوه البيان . تحقيق د . حفني محمد شرف (مصر ١٩٦٩م) ص ١٣٠ .

(٣) ابن رشيق جـ١ : ص١١٦ .

(٤) المصدر السابق . جـ١ ، ص١٢٢ .

(٥) المصدر السابق : جـ١ ، ص١٢٨ .

(٦) المقدمة : ص : ٥٧٣ .

انفعالات تنشط العواطف وتبعث فيها شعور الانتماء إلى الفن وهذا الفهم الفني الجديد للشعر العربي لم يربط الشعر بوظيفة غائية إلى حد ما ، لأن التعريفات التي دارت حول هذا الفهم تناولت في أكثر المواقف الصورة ذاتها ، والصورة لايحكم عليها من حيث هي صورة بالفضيلة أو بضدها ، لأن ذلك أمر بعيد عن طبيعتها ، وليس معنى ذلك أن النقد العربي القديم قد أهمل القيمة النفعية للشعر ، فالتعريفات التي تناولت مقومات الصياغة في الشعر أشارت إلى مهمة الشعر المعرفية عندما أكد بعضها على أن الشعر ديوان علم العرب بل لم يكن لهم علم أصح منه ، والشعر هو فن القول الذي برع فيه العرب وأودعته أخبارها وأيامها وأنسابها ولكن بالأداء الشعري وليس بالأداء المعرفي ، أضف إلى ذلك تأكيدهم على الأمثال السائرة في الشعر والتعبير الصادق عن التجارب القائمة في النفوس .

ولعل النقاد الذين عالجوا الصورة الشعرية مستقلة عن الناحية النفعية لم يهدفوا دائمًا إلى تغليب الجانب الفني على الجانب الغائي في الأهمية بالنسبة لوظيفة الشعر ، فهم إنما عالجوا الصورة بشيء من الاستقلال دون أن ترتبط معالجتهم بوظيفة الشعر ، حيث إننا نجد لكثير من هؤلاء النقاد الذين تناولوا دراسة الصورة مستقلة عن الوظيفة النفعية مواقف وآراء نقدية نظرية وتطبيقية جمعت بين الوظيفتين الفنية والنفعية في الأهمية وستتضح هذه المواقف والآراء النقدية عندما نستكمل الوقوف على تعريفات النقاد للشعر والتي تناولت ماهية الشعر وربطت بين قيمه الفنية والأخلاقية بشكل واضح ، خاصة عند أولئك النقاد الذين امتزجت نظراتهم النقدية بنزعة عقلية مع تفاوت في نسبة توظيف تلك النزعة العقلية لآرائهم النظرية والتطبيقية ، فقد ربط ابن قتيبة الشعر بالقيم المعرفية في مقدمته لكتاب الشعر والشعراء حين قال : «وكان حق هذا الكتاب أن أودعه الأخبار عن جلالة قدر الشعر وعظيم خطره ، وعمّن رفعه الله بالمديح ، وعمّن وضعه بالهجاء ، وعمّا أودعته العرب من الأخبار النافعة ، والأنساب الصحاح ، والحكم المضارعة لحكم الفلاسفة ، والعلوم في الخيل ، والنجوم وأنوائها والاهتداء بها ، والرياح وماكان منها مبشّرًا أو جائلًا ، والبروق وما كان منها خلبا أو صادقًا ، والسحاب وماكان منها جهامًا أو ماطرًا .»[1] وقد قسم الشعر أربعة أقسام : مثالي وهو ماحسن لفظه وجاد معناه ووسط وهو ماتقدم أحد ركنيه على الآخر ، ورديء وهو ماتأخر لفظه وتأخر معناه ، وقد أخذ يتلمس في

---

(١) تحقيق أحمد محمد شاكر ، مصر ١٩٦٦م ، جـ١ ، ص ٦٣ – ٦٤ .

تطبيقاته الفكرة الأخلاقية عندما فتش عنها في الشعر الوسط الذي حسنت صورته وتأخرت معانيه .[1]

فالنص السابق يعد وثيقة هامة بين فيها ابن قتيبة مهمة الشعر العربي ووظيفته المعرفية التي لازمته وافصحت عن كل ماكان يشغل ذهن العربي ، وربما اتخذ ابن قتيبة من هذه الوثيقة مدخلاً لتطلبه الفكرة الأخلاقية في الشعر ، أما ابن طباطبا الذي جعل أساس الشعر صحة الطبع وسلامة الذوق فقد رأى أن الشعر مهمة أساسية وعليه أن يمارس دوره في تحقيق تلك المهمة ، ولهذا لم تنفصل مهمة الشعر عنده عن المثل والتقاليد العربية المستمدة من طبيعة حياتهم ، وإدراكهم لتلك المثل والعادات بفطرتهم وتجاربهم ، سواء كانت تلك المثل مادية أو معنوية حيث قال : «إن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها ، وهم أهل وبر ، صحونهم البوادي ، وسقوفهم السماء ، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها .. فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها ، إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها في رخائها وشدتها ، ورضاها وغضبها ، وفرحها وغمّها ، وأمنها وخوفها وصحتها وسقمها ، والحالات المتصرفة في خلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم وفي حال الحياة إلى حال الموت .»[2] وقد أورد خصالاً كثيرة للمثل الأخلاقية العربية المحمودة ، وذكر أضدادها المذمومة ، وأشار إلى أن العرب بنت غرضي المديح والهجاء على تلك الخصال .[3] فأصبحت غاية الشعر التي ينبغي أن تتحقق تكمن في قدرة الشعر على تشكيل العقول والتأثير على العواطف ، وبتوجيه السلوك الإنساني وجهة سوية لأن «لتلك الخصال المحمودة حالات تؤكدها ، وتضاعف حسنها ، وتزيد في جلالة المتمسك بها ، كما أن لأضدادها أيضًا حالات تزيد في الحط ممّن وسم بشيء منها ، ونسب إلى استشعار مذمومها ، والتمسك بفاضحها .»[4] ولأن الشعر إنما يتناول أمورًا قائمة في

---

(١) انظر الشعر والشعراء . جـ١ . ص ٦٤ ـ ٦٨ .
(٢) عيار الشعر . ص ١٦ ـ ١٧ .
(٣) انظر المصدر السابق ص ١٨ ـ ١٩ .
(٤) المصدر السابق ص ١٩ .

النفوس والعقول ... فتدفع به العظائم وتصل به السخائم وتخلب به العقول ، وتسحر به الألباب لما يشتمل عليه من دقيق اللفظ ولطيف المعنى .»[١]

ولعل إلحاح ابن طباطبا على مبدأ الصدق في الشعر قد عمق نظرته الأخلاقية في النقد .[٢] كما أن تطلبه في الشعر أفكارًا أخلاقية يدعو إلى التكثر من حفظها أحيانًا يؤكد تلك النظرة الأخلاقية عنده .[٣]

أما قدامة بن جعفر فإن موقفه من نعوت المديح ، وإرجاع الشعر إلى مبدأ الفضيلة خير دليل على أن مهمة الشعر عنده قد ارتبطت بغاية أخلاقية وهذه الفضائل «هي : العقل والشجاعة والعدل والعفة .»[٤] فالمادح بهذه الخصال أو ببعضها مصيب والمادح بغيرها مخطىء ، والفضائل من حيث هي قيمة نفعية مكتسبة عن طريق التعلم والممارسة ، واكتسابها عن طريق الشعر لايتم إلا ببعدها الجمالي ، ولهذا اهتم قدامة بمعالجة الصورة الشعرية المؤثرة مؤكدًا على بلوغ الغاية في ذلك .

وقد عرّف حازم القرطاجني الشعر بأنه «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ماقصد تحبيبه إليها ويكره إليها ماقصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما تضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام ، أو قوة صدقه ، أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من اغراب . فإن الاستغراب والعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قويَ انفعالها وتأثرها .»[٥] فأساس الشعر هو حسن التخييل القادر على إحداث أثر نفسي يتمثل في قوة الاستجابة حبًا أو كرهًا لأن الاستغراب والاعجاب المؤثرين إنما هما حركة للنفس تحملها على أن «تنفعل له انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[٦] ومن هنا تتحدد مهمة الشعر الأساسية بأنه نشاط تخييلي مؤثر أما القيمة الجمالية لهذا النشاط التخييلي فإنها تبرز في اعجال النفس للتأثر بالصورة التعبيرية قبل إعمال الروية والتأمل ،

---

(١) المصدر السابق عيار الشعر ص ١٢٥ ـ ١٢٦ .
(٢) انظر المصدر السابق : ص١٢ ، ٢٠ ـ ٢١ ، ٢٧ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٨٨ ، ١٢٥ ، ١٢٦ .
(٣) انظر المصدر السابق . ص ٨٣ .
(٤) نقد الشعر . ص : ٩٦ .
(٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . تونس ١٩٦٦م، ص ٧١ .
(٦) المصدر السابق : ص ٨٥ .

وهذا يعود إلى قوة أثر التخييل «في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام .»[1] وتتضح قيمة الشعر المعرفية الأخلاقية عند حازم في رؤيته لمهمة الشعر بأنها «إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده ، بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسّة .»[2] فالنفوس إنما تنهض بما يثيرها على الاعتقاد بفعل الشيء أو التخلي عن فعله ، ومن هنا ارتبطت القيمة الجمالية المؤثرة في النفوس بالقيمة الأخلاقية ارتباطًا وثيقًا . وقد نتجاوز تعريفات النقاد السابقة للشعر إلى بعض التعريفات التي أثرت عن بعض الفلاسفة والعلماء بصرف النظر عن تأثر بعض النقاد كحازم القرطاجني مثلاً بآراء الفلاسفة في ماهية الشعر ، وذلك لاستكمال تحديد الملامح الأساسية لطبيعة الشعر العربي بشكل واضح من خلال محاور أربعة ، تناولت الثلاثة الأولى منها الأطر الخارجية للشعر ، والصورة التعبيرية ، ثم مهمة الشعر الأخلاقية ممتزجة بالصورة الموحية ، أما المحور الرابع فسيتحدث عن ماهية الشعر من خلال منظور فلسفي يتجاوز المحورين الأولين ويلتقي مع المحور الثالث في مهمة الشعر الأخلاقية ، ويتميّز عنه في الإلحاح على المبدأ الأخلاقي في الشعر إذ رأوا أن حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل شرط يقصد إليه في صناعة الشعر فالفارابي كان يرى أن قوام الشعر وجوهره «هو أن يكون قولاً مؤلفًا مما يحاكي الأمر ، وأن يكون مقسومًا بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية ، ثم سائر ما فيه ، فليس بضروري في قوام جوهره وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل . وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة وأصغرها الوزن .»[3] أما شعر التراجيديا عنده «فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه يذكر فيه الخير ، والأمور المحمودة المحروص عليها .»[4] وقال ابن سينا : «إن الشعر : هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة .»[5] ثم قال : «والمخيّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل انفعالاً نفسانيا غير فكري سواء كان المقول مصدّقًا به أو غير

(١) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء وسراج الأدباء . ص : ٧٢ .
(٢) المصدر السابق . ص : ١٠٦ .
(٣) جوامع الشعر . تحقيق د . محمد سليم سالم (مصر ١٣٩١هـ - ١٩٧١م) ص ١٧٢ - ١٧٣ .
(٤) أرسطو طاليس . فن الشعر . ترجمة . عبد الرحمن بدوي (بيروت ١٩٧٣م) ص : ١٥٣ .
(٥) المصدر السابق : ص ١٦١ .

مصدّق ، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيّل : فإنه قد يصدّق بقول من الأقوال ولاينفعل عنه .»[1] وقد ربط ابن رشد الشعر بغاية أخلاقية في قوله : «ليس يقصد من صناعة الشعر اي لذة اتفقت ، لكن إنما يقصد بهـا حصول الالتـذاذ بتخييل الفضائل .»[2] وقد أورد عليّ بن محمد الجرجاني ما اصطلح عليه المنطقيون من أن الشعر «قياس مؤلف من المخيلات ، والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير .»[3]

وقال ابن تيمية : «لما كان الشعر مستفادًا من الشعور فهو يفيد إشعار النفس بما يحركها ، وإن لم يكن صدقًا ، بل يورث محبّة أو نفرة ، أو رغبة أو رهبة ، لما فيه من التخييل وهذا خاصة الشعر .»[4]

ويبدو الاتفاق واضحًا بين التعريفات السابقة على أن التخييل هو أساس الشعر وجوهره ، فالشعر يتناول الخير وضده ومهمته تحريك النفوس ، ولما كانت التجربة الشعرية تبدأ بانفعال نفساني فإن الاستجابة عند المتلقي تبدأ هي الأخرى بانفعال نفساني ، ومن هنا فليس من مهمة الشعر أن يتناول الموضوعات المعرفية الأخلاقية من زاوية المنظور المعرفي القائم على المقدمات والحجج والنتائج ، فذلك ابعد مايكون عن طبيعة الشعر ، فالشاعر إنما يتعامل في علاقته بالكون والحياة والإنسان من زاوية رؤيته الفلسفية الخاصة التي ينفرد بها ويبرز هذا التفرد في قدرة الشاعر على تشكيل قضايا الكون والحياة والإنسان تشكيلاً جديدًا يصبح الجانب المعرفي الأخلاقي فيه جزءًا جماليًا فاعلاً في لحمة الشعر وسداه .

ولعل النقاد العقلانيين والفلاسفة كانوا أقرب من غيرهم من النقاد إلى ربط مفهوم الشعر بالأخلاق ولكن من منطق الشعر وليس من المنطق المعرفي ، وماذاك إلا نتيجة المنهج العقلي الفلسفي الذي يعتمد مبدأ الاعتدال والتصديق وإعطاء الفهم دوره في تمييز مايقبل ومالايقبل من الفنون عندما توضع تحت مجهر التأمل .

---

(١) ارسطو طاليس في الشعر ص ١٦١ .
(٢) تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر ص : ١٠٥ .
(٣) التعريفات . (بيروت ١٩٧٨م) ص : ١٣٢ .
(٤) مجموع الفتاوي . جـ ٢ : ص ٤٣ .

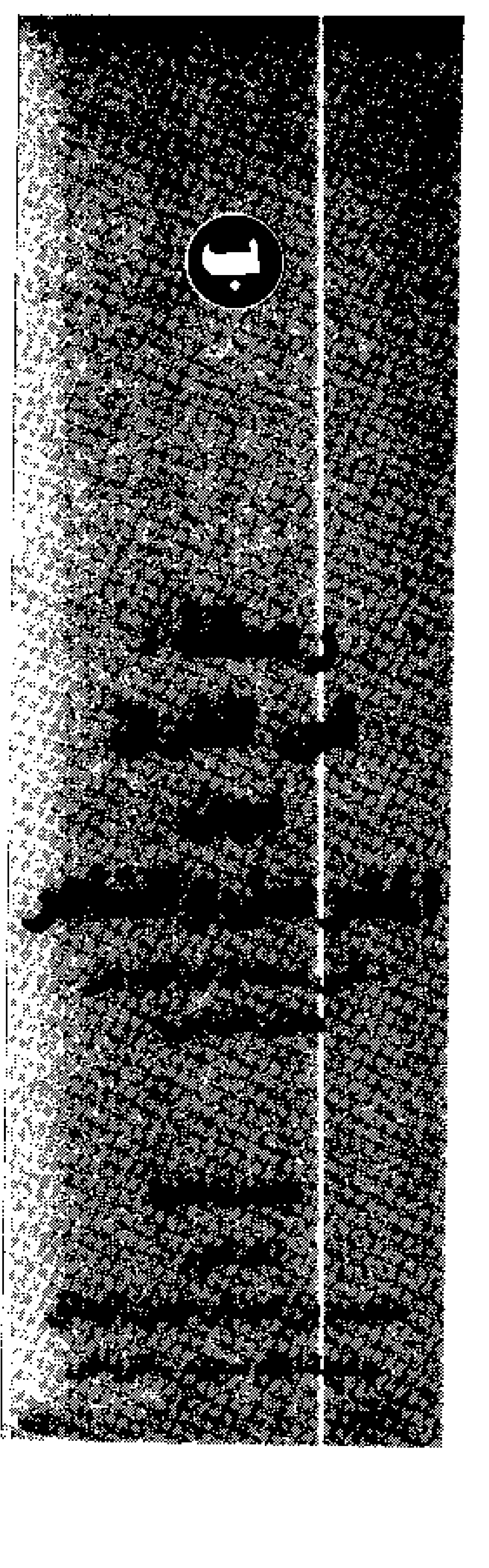
وهكذا تتحدد وظيفة الشعر في منظورها العربي القديم في ثنايا التعريفات التي توارد عليها العرب نقادًا وفلاسفة ، وقد تركزت النظرة التكاملية لمهمة الشعر من خلال المنظور العربي في أكثرها حول محاور أربعة تعاضدت جميعها في محاولة تأصيل مفهوم شامل لوظيفة الشعر ميّزته عن فنون القول الأخرى ، وكشفت عن مقومات خصائصه الجمالية مستقلة عن القيم المعرفية تارة وممتزجة مع تلك القيم مرة أخرى ، مؤكدة استقلاليته وتفردّه بتلك الخصائص القائمة على التصور العربي الإسلامي للكون والحياة والإنسان .

* * *

اعتذار

نظرا لما أصاب أجهزة التسجيل من الخلل فقد تعذر علينا الحصول على التعقيبات والمداخلات التى أعقبت بحث الدكتور محمد مريسي الحارثى لذلك نكتفي بنشر البحث معتذرين للدكتور الحارثى ولأصحاب المداخلات ولقرائنا الكرام عن هذا الخلل الخارج عن إرادتنا .

« النادى »



المؤلف :

هو أبو إسحاق إبراهيم بن هلال بن زهرون بن حَبُّون الحراني الصابيء . أصل سلفه من حَرَّان ، وقد سكن والده بغداد ، ويغلب على الظن أن أبا إسحاق قد وُلِدَ بها ، وكان ذلك في ليلة الجمعة لأربع خلون من رمضان سنة ٣١٣هـ[1] .

وقد نشأ الصابيء ببغداد ، وتعلم بها[2] . وكان أبوه طبيبا ماهراً ، وقد حَمَّلَ الأب ابنه على دراسة الطب حتى أتقنه . كما أتقن غيره من العلوم كالهندسة ، والهيئة . وقد زاول الصابيء مهنة الطب في البيمارستان وكان يتقاضى على ذلك راتباً شهريا قدره عشرون دينارا[3] . ولم يكن الطب محبباً إلى أبي إسحاق الصابيء ولكنه درسه امتثالاً لأمر والده . أما ميوله الحقيقية فقد كانت متجهة إلى الأدب وما اتصل به من معارف ، ولذا فانه ما إن ظفر باذن والده بأن يدرس ما أحبه حتى رأيناه يهجر الطب ويتجه إلى الترسل ، وسرعان ما التحق بالوزير المهلبي يكتب له الرسائل[4] . وقد تقدمت منزلته عند الوزير المهلبي حتى قلّده « دواوين الرسائل ، والمظالم ، والمعاون تقليداً سلطانياً كتب به عن المطيع لله إلى أصحاب الأطراف »[5] .

وأبو إسحاق الصابيء – كما يشير لقبه – لم يكن مسلما وانما كان من طائفة الصابئة ، وكان متمسكا بدينه ، ولكنه كان حسن العشرة للمسلمين ، وكان يصوم رمضان مجاملة لهم ، ويحفظ القرآن الكريم ، ويستشهد به في مكاتباته[6] .

---

١ – القفطي ، أخبار العلماء ، ص ص٥٤ – ٥٥ . ياقوت ، معجم ، ج٢ ، ص ص٢٠ – ٢١ . ابن خلكان ، وفيات ، ج١ ص ص٥٢ – ٥٤ ، النديم ، الفهرست ، ص١٤٩ . الثعالبي ، يتيمة ، ج٢ ص ص٢٤٢ – ٢٤٥ .

٢ – القفطي ، أخبار العلماء ، ص٥٤ .

٣ – المصدر نفسه ، ص ص٥١ ، ٢٢٩ . ياقوت ، معجم ، ج٢ ص ص ٥٤ – ٥٥ ، ٥٩ .

٤ – ياقوت ، معجم ، ج٢ ، ص ص٥٤ – ٥٦ ، ٥٨ – ٦٠ .

٥ – المصدر نفسه ، ص ص٦٠ – ٦٢ . الثعالبي ، يتيمة ، ج٢ ص ص٢٤٢ ، ٢٤٤ . ابن خلكان ، وفيات ، ج١ ص٥٢ .

٦ – الثعالبي ، يتيمة ، ج٢ص ص ٢٤٢ – ٢٤٣ . ابن خلكان ، وفيات ، ج١ ص٥٢ . ياقوت ، معجم ، ج٢ ص٢٨ .

وقد عانى الصابىء مثلما عانى غيره نتيجة للصراع على السلطة في عاصمة الخلافة ، فقد سجن أكثر من مرة ، وصودرت أمواله ، وكاد عضد الدولة البويهي أن يفتك به ، وذلك عندما همّ بالقائه تحت أرجل الفيلة لشيء سمعه عنه ، ثم إنه خفف هذه العقوبة واكتفى بسجن الصابىء قرابة أربع سنين(٧) .

وقد اشتهر الصابىء بفن الترسل ، واصبح عَلَماً من أعلامه ، واعترف له بذلك كتاب عصره ، ومن بين هؤلاء الوزير الأديب الصاحب بن عباد الذي يروى أنه قال :

« كُتّاب الدنيا وبُلغاء العصر اربعة : الأستاذ ابن العميد ، وأبو القاسم عبدالعزيز بن يوسف ، وأبو إسحاق الصابىء ، ولو شئت لذكرت الرابع ، يعني نفسه »(٨) . ويروى أن الصاحب بن عباد قد قال أيضا :

« مابقي من أوطاري وأغراضي إلا أن أملك العراق ، واتصدر ببغداد ، وأستكتب أبا إسحاق الصابىء ، ويكتب عني وأغيّر عليه »(٩) .

وقد أثنى الشعراء كثيراً على بلاغة الصابىء وفصاحته ومن ذلك ما قاله الشريف الرضي في رثائه :

ثكلتك أرض لم تلد لك ثانياً	أنّى ومثلك معوزُ الميلاد
من للبلاغة والفصاحة إن همى	ذاك الغمامُ وعبَّ ذاك الوادي
من للملوك يحز في أعدائها	بظبي من القول البليغ حداد
من للجحافل يستزل رماحها	ويرد رعلتها بغير جلاد
وصحائف فيها الأراقم كُمَّنٌ	مرهوبة الاصدار والايراد
فقرٌ بها تمسي الملوك فقيرة	ابدا إلى مَبدأ لها ومعاد
وتكون سوطاً للحرون إذا ونى	وعنان عنق الجامح المتمادي
ترقى وتلدغ في القلوب وان يشا	حط النجوم بها من الأبعاد(١٠)

وقد توفي أبو إسحاق الصابىء ببغداد في اليوم الثاني عشر من شوال سنة ٣٨٤ هـ وله من العمر إحدى وسبعون سنة(١١) .

---

٧ ـ الثعالبي ، يتيمة ، ج٢ ص ص ٢٤٤ ـ ٢٤٥ ، ٢٧٣ ، ٢٩١ ، ٢٦٤ ـ ٢٩٥ ، ٢٩٦ ـ ٢٩٧ . ابن خلكان ، وفيات ، ج١ ص٥٢ . ياقوت ، معجم ، ج٢ ، ص ص ٢٢ ـ ٢٣ ، ٢٩ ، ٣٥ ـ ٣٦ ، ٣٩ ـ ٤٢ ، ـ٤٧ ـ ٤٩ ، ٥٩ .

٨ ـ الثعالبي ، يتيمة ، ج٢ ص٢٤٦ . ياقوت ، معجم ، ج٢ ص٥١ .

٩ ـ ياقوت ، معجم ، ج٦ ص٣٠٦ .

١٠ ـ رسائل الصابىء والشريف الرضي ، ص ص ٤٩ ـ ٥٠ . الشريف الرضي ، الديوان ، ج١ ، ص ص ٣٨٣ ـ ٣٨٤ .

١١ ـ ابن خلكان ، وفيات ، ج١ ص٥٣ . القفطي ، اخبار العلماء ، ص٥٥ . ياقوت ، معجم ، ج ٢ ص ص ٢٠ ، ٢١ .

مؤلفاته :

خلّف الصابىء المؤلفات الآتية :

١ ـ الكتاب التاجي في أخبار الدولة الديلمية[١٢] .

ألف الصابىء هذا الكتاب بناء على طلب من عضد الدولة . وقد وصل إلينا ملخص للجزء الأول منه عنوانه :

الكتاب المنتزع من الجزء الأول من الكتاب المعروف بالتاجي في أخبار الدولة الديلمية[١٣] .

٢ ـ كتاب أخبار أهله وولد أبيه . ذكر النديم أنه عمله لبعض ولده[١٤] . ويبدو أنه قد ضاع ضمن ما ضاع من كتب التراث .

٣ ـ كتاب اختيار شعر المهلبي[١٥] .

٤ ـ كتاب في المثلثات . نسبه إليه القفطي وقال إنه رآه بخطه ، وقد ذكر القفطي أيضا أن للصابىء « عدة رسائل في أجوبة مخاطبات لأهل العلم بهذا النوع »[١٦] .

٥ ـ ديوان شعره ، ذكر النديم ، وياقوت الحموي أن للصابىء ديوان شعر مجموع[١٧] ، وهذا الديوان لم يصل إلينا ، ولكن وصلت إلينا مجموعة طيبة من أشعاره مبثوثة في عدد من المصادر الأدبية .

وذكر فؤاد سزكين أنه يُعْزَى إلى الشريف الرضي كتاب مختار شعر أبي إسحاق الصابىء[١٨] . ويبدو أن هذا المختار لم يصل إلينا أيضا .

٦ ـ كتاب مراسلات الشريف الرضي أبي الحسن محمد بن الحسين الموسوي .

نسب النديم إليه هذا الكتاب[١٩] ، ولا نعرف شيئا عن وجوده ، ولكن هناك كتاب وصل إلينا عنوانه : « رسائل الصابىء والشريف الرضي » ، وهو يحتوي على المراسلات التي دارت بين الرجلين بالنثر والشعر . فلعل هذا الكتاب هو ذلك الذي أشار إليه النديم . وقد

---

١٢ ـ الثعالبي ، يتيمة ، ج٢ ص٢٤٥ . النديم ، الفهرست ، ص١٤٩ . ابن خلكان وفيات ، ج١ ص٥٢ .

١٣ ـ M.S Khan, " A Manuscript of an epitome of Al-Sabi' Kitab Al-Taji", Arabica, Vol. x 11 (1965), PP. 33-34.

١٤ ـ النديم ، الفهرست ، ص١٤٩ .

١٥ ـ ياقوت ، معجم ، ج٢ ، ص ٩٤ . ولا نعرف شيئا عن هذا الكتاب .

١٦ ـ القفطي ، أخبار العلماء ، ص٥٤ .

١٧ ـ النديم ، الفهرست ، ص١٤٩ ، ياقوت ، معجم ، ج٢ ، ص٩٤ . وانظر : سزكين ، تاريخ التراث ، المجلد الثاني ، ج٤ ، ص ١٨٢ . بروكلمان . تاريخ الادب ، ج ٣ ، ص١٢٠ .

١٨ ـ سزكين ، تاريخ التراث ، المجلد الثاني ، ج٤ ، ص ص١٨٢ ، ١٩٠ .

١٩ ـ النديم ، الفهرست ، ص ١٤٩ .

حقق هذا الكتاب الدكتور محمد يوسف نجم ونُشرَ في الكويت سنة ١٩٦١ م .

٧ ـ رسائل الصابيء .

خلف الصابيء عددا كبيرا من الرسائل ذكر النديم أنها بلغت إلى وقت تأليفه كتاب الفهرست (سنة ٣٧٧ هـ) نحو ألف ورقة[٢٠] . وعدد كبير من رسائل الصابيء هي رسائل ديوانية كتبها عن الخلفاء ، والأمراء ، والوزراء - وهي ذات قيمة تاريخية كبيرة . أما بقية الرسائل فهي رسائل إخوانية وشخصية .

وقد وصل إلينا عدد كبير من هذه الرسائل . كما وصل إلينا أيضا المختار من رسائل الصابيء[٢١] ، وهو يقع في جزأين . ولا ندري من الذي قام باختياره من بين رسائل الصابيء . وقد وصل إلينا المختار كاملا ، وقد نشر الأمير شكيب أرسلان الجزء الأول منه في بعبدا بلبنان سنة ١٨٩٨ م . أما الجزء الثاني فلم ينشر بعد ـ حسب معرفتنا ـ .

الرسالة موضوع التحقيق :

توجد هذه الرسالة في آخر الجزء الثاني من المختار من رسائل أبي إسحاق الصابيء . وقد رأينا إفرادها بالتحقيق لأنها تحتوي على آراء نقدية هامة ، ولأنها ـ فيما نعلم ـ الرسالة الوحيدة من بين رسائل الصابيء التي تحتوي على آراء له في الأدب والنقد .

والرسالة جواب على سؤال أجاب به الصابيء أحدَ إخوانه الذي سأله عن السبب في أن أكثر المترسلين البلغاء لايُفْلِقُون في الشعر ، وأن أكثر الشعراء الفحول لا يجيدون في الترسل .

وقد ذكر الصابيء في أول الرسالة أنه سبق له أن أجاب سائله بقول مُجْمَل . ووعده بأن يشرح له ما أجمله[٢٢] . وهذه الرسالة شرح لذلك المجمل . ولم نجد في الرسائل التي بين أيدينا نسخةً من الجواب المجمل الذي أشار إليه الصابيء ، فلعله يكون من بين مالم تصل إليه أيدينا ، أو لعل الجواب كان مشافهة بين الرجلين .

وقد ذكر الصابيء في إجابته ان طريق الاجادة في النثر يختلف عن طريق الاجادة في الشعر ، لأن أفضل أنواع النثر هو ما كان واضح المعنى بحيث تتبين المراد منه لحظة سماعك إياه ، والأمر بعكس ذلك في الشعر ، لأن أجود أنواع الشعر ، في رأيه ، هو ما كان

---

٢٠ ـ المصدر نفسه ، ص ص ١٠ ، و ١٤٩ .

٢١ ـ انظر ، بروكلمان ، تاريخ الأدب ، ج٢ ، ص١٢٠ .

٢٢ ـ الصابيء ، المختار من رسائل الصابيء ، مخطوطة عاشر افندي ، الورقة ٢٢٥ب .

غامض المعنى ، بحيث لا تصل إلى المراد منه إلا بعد تَمَنّع منه وجهد مضاعف منك في سبيل إدراك معناه . وقد شرح الصابيء فكرته في استحسان الوضوح في النثر ، واستحسان الغموض في الشعر ، بأن الشعر له حدود معينة وأوزان مقدرة وكل بيت من أبيات الشعر مستقل بمعناه عما قبله ، وما بعده، ونظراً لأن بيت الشعر قصير ، ومن شروط الشعر الجيد أن يكون خاليا من التضمين ، فانه يتعين على الشاعر أن يضغط معانيه لكي تستوعبها أبياته بدون ما حاجة إلى التضمين . وينتج عن هذا أن يكون المعنى في كل بيت لطيفاً ، ودقيقاً « ليصير المفضي إليه والمطلّ عليه بمنزلة الفائز بذخيرة خافية استثارها ، والظافر بخبية دفينة استخرجها واستنبطها »[٢٣] .

أما الترسل فهو بعكس الشعر ، لأنه ليس مُجَزَّأً إلى فصول قصيرة ، كما هو الحال في أبيات الشعر ، وانما ينقسم إلى فصول طوال ، وكلما كانت الفصول مترابطا بعضها ببعض، وثيقة الصلة فيما بينها كان ذلك أحكم لبنيانها .

والترسل يُنْشَأ لكي يُقرأ على فئات من الناس مختلفة المشارب ، متفاوتة الثقافة ، فكلما كان المعنى فيه واضحا كان ادعى لقبوله . فالوضوح فيه شرط أساس .

وهناك أمر آخر أشار الصابيء إلى ضرورة توافره في الشعر وهو كونه مبتدعا مخترعا . أما الشعر السَّاذَج المغسول ـ كما يقول ـ فإنه لا خير فيه ، ولا قبول له ، وتركه أولى من الاتيان به[٢٤] . وقد قارن الصابيء بين منزلة الكتاب ومنزلة الشعراء ، وتحدث عن الموضوعات التي يستخدمها كل فريق منهم .

وقد أثارت آراء الصابيء في هذه الرسالة ردود فعل متباينة من قبل عدد من النقاد ، فقد عارضها بعضهم ظنًّا منهم أن الصابيء يدعو للغموض بشتى أشكاله ، سواء أكان ذلك الغموض نتاج خلل في التأليف ، أو تكثيف المعنى مع جودة الصياغة .

ومن أول من اعترض على الصابيء ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ) الذي يقول في الحديث عن شروط الفصاحة والبلاغة :

« ومن شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معنى الكلام واضحا ظاهرا جليا لايحتاج إلى فكر في استخراجه وتأمل لفهمه ، وسواء كان ذلك الكلام الذي لا يحتاج إلى فكر منظوما أو منثورا .

وانما احتجنا إلى هذا التفصيل لأن أبا إسحاق إبراهيم بن هلال الصابيء غلط في هذا

٢٣ ـ المصدر نفسه ، الورقة ٢٢٦ ـ أ .
٢٤ ـ المصدر نفسه ، الورقة ٢٢٦ ، ب .

الموضع ، فزعم أن الحسن من الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة ومماطلة ، والحسن من النثر ما سبق معناهُ لفظَهُ . ففرَّقَ بين النظم والنثر في هذا الحكم ، ولا فرق بينهما ولا شبهة تعترض المتأمل في ذلك . والدليل على صحة ماذهبنا إليه أنّا قد بَيَّنَّا أن الكلام غيرُ مقصود في نفسه ، وانما احتيج إليه ليعبر الناس عن أغراضهم ، ويفهموا المعاني التي في نفوسهم ، فإذا كانت الألفاظ غير دالة على المعاني ، ولا موضحةً لها فقد رفض الغرض في أصل الكلام ... ثم لا يخلو ان يكون المُعَبِّرُ عن غرضه بالكلام يريد إفهامَ ذلك المعنى أو لا يريد إفهامه ، فان كان يريد إفهامه فيجب ان يجتهد في بلوغ هذا الغرض بايضاح اللفظ ما أمكنه وإن كان لا يريد إفهامه فليدع العبارة عنه فهو أبلغ في غرضه »[٢٥] .

وقد حصر ابن سنان الخفاجي الأسباب التي من أجلها يغمض الكلام في ستة أقسام : اثنان منها يتعلقان باللفظة المفردة ، واثنان يتعلقان بالألفاظ المركبة ، واثنان يتعلقان بطبيعة المعنى المعبَّر عنه[٢٦] .

ومن الواضح أن بعض الاقسام التي أوردها ابن سنان الخفاجي هي مما اتفق النقاد على عيبه ، وهي قطعاً لا تدخل في مُسَمَّى الغموض الذي دعا الصابيء إلى استخدامه في الشعر .

وقد انتقد ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) آراء الصابيء في هذه الرسالة ، وذلك في معرض حديثه عن فضيلة الفصاحة والبلاغة ، وعن المقارنة بين النثر والشعر ، يقول ابن الأثير في المثل السائر :

« ووقفت على كلام لأبي إسحاق الصابيء في الفرق بين الكتابة والشعر ، وهو جواب لسائل سأله فقال : إن طريق الاحسان في منثور الكلام يخالف طريق الاحسان في منظومه ، لأن الترسل هو ما وضح معناه ، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه ، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه .. »[٢٧] .

وبعد أن أورد مقتطفات طويلة من الرسالة قال :

« هذا ما انتهى إليه كلام أبي إسحاق في الفرق بين الترسل والشعر . ولقد عجبت من مثل ذلك الرجل الموصوف بذلاقة اللسان ، وبلاغة البيان ، كيف يَصْدُرُ عنه هذا القول الناكب عن الصواب الذي هو في باب ونصي النظر في باب ..

---

٢٥ ـ ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص ٢١٢ .
٢٦ ـ المصدر نفسه ، ص ص ٢١٢ ـ ٢١٣ .
٢٧ ـ ابن الأثير ، المثل السائر ، ج ٤ ، ص ص ٦ ـ ٧ .

وسأذكر ما عندي في ذلك لا إرادة للطعن عليه ، بل تحقيقا لمحل النزاع فأقول :

أما قوله : إن الترسل هو ما وضح معناه ، والشعر ما غمض معناه ، فإن هذه دعوى لا مستند لها ، بل الأحسن في الأمرين معا إنما هو الوضوح والبيان .

على أن إطلاق القول على هذا الوجه من غير تقييد لا يدل على الغرض الصحيح ، بل صواب القول في هذا أن يقال : كل كلام من منثور ومنظوم فينبغي أن تكون مفردات ألفاظه مفهومة ، لأنها إن لم تكن مفهومة فلا تكون فصيحة ، لكن إذا صارت مركبة نقلها التركيب عن تلك الحال في فهم معانيها . فمن المركب منها ما يفهمه الخاصة والعامة ، ومنه ما لا يفهمه إلا الخاصة ، وتتفاوت درجات فهمه . ويكفي من ذلك كتاب الله تعالى ، فانه أفصح الكلام ، وقد خُوطب به الناس كافة من خاص وعام ، ومع هذا فمنه ما يتسارع الفهم إلى معانيه ، ومنه ما ينغمض فيعز فهمه ، والألفاظ المفردة ينبغي أن تكون مفهومة ، سواء كان الكلام نظما أو نثرا ، وإذا تركبت فلا يلزم فيها ذلك »[٢٨] .

وقد نقد ابنُ الأثير أيضاً تفريق الصابىء بين الموضوعات التي يطرقها الشاعر ، والموضوعات التي يطرقها الكاتب ، ورأى أن ذلك التفريق « تحكم محض لا يستند إلى شبهة ، فضلا عن بينة »[٢٩] .

وممن اتفقت نظرته مع نظرة الصابىء في استحسان الغموض في الشعر الامام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) الذي يقول في أسرار البلاغة :

« ... إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه ، وما كان منه ألطفَ كان امتناعُه عليك أكثرَ ، وإباؤه أظهرَ واحتجابهُ أشد .

ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعدَ الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناةِ الحنين نحوه كان نيله أحلَى ، وبالمزية أولى ، فكان موقعه منَ النفس أجلَّ وألطفَ ، وكانت به أضنَّ وأشغفَ ... فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد ، والتعميةُ ، وتَعَمُّدُ ما يكسب المعنى غموضا مُشَرِّفًا له ، وزائداً في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ... فالجواب أني لم أردْ هذا الحدَّ من الفكر والتعب »[٣٠] .

---

٢٨ ـ المصدر نفسه ، ص٨ .

٢٩ ـ المصدر نفسه ، ص٩ .

٣٠ ـ الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص ص١٢٦ ـ ١٢٧ . وقد تحدث عبد القاهر عن هذا الموضوع في أكثر من موضع في كتابه ، ومما قاله عن المعنى اللطيف الذي يحتاج إلى مزيد من الفكر : فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف =

وقد تناول ابن أبي الحديد (ت ٦٥٦ هـ) رسالة الصابيء بالتعليق في كتابه : الفلك الدائر ، الذي تعقب فيه آراء ابن الأثير في المثل السائر . فقد دافع ابن أبي الحديد عن آراء الصابيء التي تضمنتها رسالته ، ورفض اعتراضات ابن الأثير عليها .

يقول ابن أبي الحديد :

« ... وكلما كانت معاني الكلام اكثر ومدلولاتُ ألفاظه أتم كان أحسنَ . ولهذا قيل خير الكلام ماقل ودَل . فإذاً كان أصل الحسن معلولاً لأصلِ الدلالة . وحينئذ يتم إشباع الجملة ، لأن المعاني إذا كثرت ، وكانت الألفاظ تفي بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعرُ يتضمن ضروباً من الاشارة وأنواعا من الايماءات والتنبيهات فكان فيه غموض ... ولسنا نعني بالغموض أن يكون كأشكال اقليدس والمجسطي ، والكلام في الجزء . بل أن يكون بحيث إذا ورد على الأذهان بلغت منه معاني غير مبتذلة وَحِكَماً غَيْرَ مطروقة ، فلا يجوز أن يكون الشعر الذي يتضمن الحِكَمَ ليس بالأحسن ، فثبت أن الشعر الذي يتضمن الحِكَمَ هو أحسن الشعر . ومعلوم أن أحسن الشعر الذي يتضمن الحِكَم هو المعنوي كشعر أبي تمام ، ومن أخذ أخذه . فذلك القدر من المعنى هو الذي يعنيه أبو إسحاق بالغموض لاغير . »[٣١] .

وكما رأينا أثارت هذه الرسالة جدلا نشيطاً بين بعض النقاد ، فقد قبلها بعضهم ، ورفضها آخرون . ولكن هناك من النقاد من رضي عَمَّا اشتملت عليه الرسالة من افكار ولكنه لم يشأ أن ينسب الفضل لأهله بل آثر أن يدعيه لنفسه ، واعني بذلك ابا علي أحمد بن محمد المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) . فقد سطا المرزوقي على أجزاء كثيرة من الرسالة واوردها في مقدمته لشرح ديوان الحماسة ، إما بنصها ، وإما بتغيير في بعض ألفاظها ، واما بتقديم أو تأخير فيها ، واما بمعناها . ولم يُشِرْ المرزوقي إطلاقا الى اسم ابي إسحاق الصابيء ، ولا إلى رسالته ، بحيث بدا ما أخذه المرزوقي من الرسالة وكأنه من تأليفه . وسنورد فيما يأتي نماذج مما قاله الصابيء ونشفعها بما أخذه المرزوقي منها من أجل توضيح ما قلناه :

= لا يبرزلك إلا أن تشقه عنه . وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه . ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه . ولا كل خاطر يؤذَنُ له في الوصول إليه . فما كل احد يُفلِحُ في شقِّ الصدفة . ويكون في ذلك من أهل المعرفة . كما ليس كل من دنا من ابواب الملوك فُتِحَتْ له ... واما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يُرَتَّب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالةُ على الغرض . حتى احتاج السامعُ إلى أن يطلب المعنى بالحيلة . ويسعى إليه من غير الطريق » . انظر أسرار البلاغة ص ص ١٢٨ ـ ١٢٩ . وانظر ايضا ص ص ١٣٠ ـ ١٣٦ .

٣١ ـ ابن أبي الحديد ، الفلك الدائر ، ص ص ٣٠٥ ـ ٣٠٦ . وعن موضوع الغموض في الدراسات الحديثة انظر مثلا عز الدين إسماعيل . الشعر العربي المعاصر ، ص ص ١٨٧ ـ ١٩٤ . أدونيس ، زمن الشعر ، ٢٧٦ ـ ٢٨٤ . السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص ص ١٣٨ ـ ١٥٠ . محمد الهادي الطرابلسي ، « من مظاهر الحداثة في الادب . الغموض في الشعر » . مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، ص ص ٢٨ ـ ٣٤ خالد سليمان ، ظاهرة الغموض في الشعر الحر ، مجلة فصول ، المجلد السابع ، العددان الاول والثاني ، ص ص ٦٥ ـ ٨٨ .

قال الصابيء في مطلع رسالته :

« كنت سألتني ـ أدام الله عزك ـ عن السبب في أن أكثر المترسلين البلغاء لا يُفْلِقُون في الشعر ، وأن أكثر الشعراء الفحول لا يجيدون في الترسل ، فأجبتك بقول مجمل ، ووعدتك بشرح له مفصل »[٣٢] .

وقال المرزوقي موجها كلامه إلى سائل سأله :

« .. وقلت أيضا : إني أتمنى أن أعرف السبب في تأخر الشعراء عن رتبة الكتاب البلغاء .. ولماذا كان أكثر المترسلين لا يُفْلِقُون في قرض الشعر ، وأكثرُ الشعراء لا يبرعون في إنشاء الكتب حتى خُصَّ بالذكر عدد يسير منهم ، مثل إبراهيم بن العباس الصولي ، وأبي علي البصير ، والعتّابي .. وأنا إن شاء الله ... أورد في كل فصل من هذه الفصول مايحتمله هذا الموضوع ويمكن الاكتفاء به ، إذ كان لِتَقَصّي المقال فيه مَوْضع آخر »[٣٣] .

وقال الصابيء :

« فمن أية جهة صار الأحسن في معاني الترسل الوضوح ، وفي معاني الشعر الغموض ؟ فالجواب أن الشعر بُنِيَ على حدود مقررة ، وأوزان مقدرة ، وَفُصِّلَ أبياتا كل واحد منها قائم بذاته وغيرُ محتاج إلى غيره إلا ما يتفق أن يكون مُضَمَّناً بأخيه وهو عيب . فلما كان النَّفَسُ لا يمكن أن يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل ، احتيجَ إلى أن يكون الفضل في المعنى فاعتُمِدَ فيه أن يلطف ويَدِقّ ليصيرَ المفضي إليه ، والمطلّ عليه بمنزلة الفائز بذخيرة خافية استثارها ، والظافر بخبية دفينة استخرجها واستنبطها... وفي مثل ذلك يحسن خفاء الأثر وبُعْدُ المرمى . والترسل مبني على مخالفة الطريق ومعاكستها... وهو موضوع وَضْعَ ما يُهَذُّ هذّاً ، ويقرأ متصلاً ، ويَمرُّ على أسماع شتى الأحوال من خاصة ورعية ، وذوي أفهام ذكية وغبية ، فاذا كان مُتَسهِّلا متسلسلا ساغ فيها وقَربَ أذُنُه على أفهامها ، وتساوقت بالألسن في تلاوته ، والألباب في درايته فجميع ما يستحب في الأول يستكره في الثاني ، وجميع ما يستحب في الثاني يستكره في الأول »[٣٤] .

وقال المرزوقي :

« وأما السبب في قلة المترسلين وكثرة المفلقين ، وَعِزَّ من جمع بين النوعين مُبرزاً فيهما ، فهو أن مبنى الترسل على أن يكون واضح المنهج ، سهل المعنى ... إذ كان مورده على

---

٣٢ ـ الصابيء ، المختار من رسائل الصابيء ، عاشر افندي ، الورقة ٢٢٥ ب .

٣٣ ـ المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، ج ١ ص ص ٤ ـ ٥ . وانظر أيضا ما أورده في أول صفحة ١٦ .

٣٤ ـ الصابيء ، المختار من رسائل الصابيء ، عاشر افندي ، الورقة ٢٢٦ ـ أ ، ب .

أسماع مفترقة : من خاصي وعامي ، وأفهام مختلفة : من ذكي وغبي . فمتى كان متسهلا متساويا ، ومتسلسلا متجاوبا ، تساوت الآذان في تلقِّيه ، والأفهامُ في درايته ، والالسنُ في روايته... ومبنى الشعر على العكس من جميع ذلك لأنه مبني على أوزان مقدرة ، وحدود مقسمة ، وقواف يُسَاقُ ما قبلها إليها مهيأة ، وعلى أن يقوم كلُّ بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمنا بأخيه ، وهو عيب فيه . فلما كان مداه لا يمتدُّ بأكثر من مقدار عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا ، وكلُّ بيت يتقاضاه بالاتحاد ، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه ، والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له ، فيؤديه على غموضه وخفائه ـ حدًّا يصير المدركُ له والمشرفُ عليه كالفائز بذخيرة اغتنمها ، والظافر بدفينة استخرجها ، وفي مثل ذلك يحسن امِّحَاءُ الأثر ، وتباطؤُ المطلوب على المُنْتَظِر ، فكل مَايحمد في الترسل ويختار ، يذمُّ في الشعر ويرفض »(٣٥) .

وقال الصابيء :

« وقد بقيت في الباب زيادة أخرى وهي الاخبار عن سبب قلة المترسلين وكثرة الشعراء ، وعن علة نباهة أولئك ، وخمول هؤلاء . والجواب عن ذلك أن الشاعر إنما يصوغ قصيدته بيتا بيتا فهو يجمع قريحته وقدرته على كل بيت منها فيقهره ، ويبلغ إرادته منه . وله من الوزن والقافية قائدٌ وسائقٌ يقومان له بأكثر حدود الشعر فكأنه إنما يحذوه على مثال أو يفرغه في قالب . والمترسل يصوغ رسالته متحدة مجتمعة من أقطار متراخية متسعة ، وربما أسهب حتى يستغرق بالواحدة من رسائله أقدارَ القصائد الطوال الكثيرة . هذا إلى مايتعاطاه من فخامة الألفاظ اللائقة بأن يصدرَ مثلُها عن السلطان واليه ، والتصرف فيها على ضروب ما تتصرف عليه أحوال الزمان ، وعوارض الحدثان ، فلذلك صار وجود المضطلعين بجودة النثر أعزُّ وعددهم أقلُّ .

فأما ارتفاع طبقتهم على تلك الطبقة فإن المترسلين إنما يترسلون في جباية خراج ، أو سدُّ ثغر ، أو عمارة بلاد ، أو إصلاح فساد ، أو تحريض على جهاد ، أو احتجاج على فئة ، أو مجادلة لملة ، أو دعاء إلى ألفة ، أو نهي عن فُرْقَة ، أو تهنئة بعطية ، أو تعزية عن رزية ، أو ما شاكل ذلك من جلائل الخطوب ، ومعاظم الشؤون التي يحتاجون فيها إلى أن يكونوا ذوي أدوات كثيرة ، ومعرفة مُفْتَنَّة ، وقد وسمتهم الكتابة بشرفها ، وبوّأتهم منزلة رياستها ، وأخطارهم عالية بحسب ما يفيضون فيه ، ويذهبون إليه .

والشعراء إنما أغراضهم التي يرمون نحوها ، وغاياتهم التي يجرون إليها وصف الديار والآثار ، والحنين إلى الأهواء والأوطار ، والتشبيب بالنساء ، والطلب والاجتداء ، والمديح

---

٣٥ ـ المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، ص ص١٨ ـ ١٩ .

والهجاء ، فليس يجرون مع أولئك في مضمار ، ولا يقاربونهم في الأقدار .وهذا قول كاف فيما اردناه »[٣٦]

وقال المرزوقي في الموضوع نفسه :

« وأما السبب في قلة البلغاء وكثرة الشعراء ، ونباهة أولئك وخمول هؤلاء ، فهو أن المترسل محتاج إلى مراعاة أمور كثيرة ، إن أهملها أو أهمل شيئاً منها رجعت النقيصة إليه ، وتوجهت اللائمة عليه . منها تَبَيُّن مقادير من يكتب عنه وإليه ، حتى لا يرفع وضيعا ، ولا يضع رفيعا . ومنها وزن الألفاظ التي يستعملها في تصاريفه ، حتى تجيء لائقةً بمن يُخَاطَبُ بها ، مُفَخَّمَة لحضرة سلطانه التي يصدر عنها . ومنها أن يعرف أحوال الزمان ، وعوارض الحدثان فيتصرف معها على مقاديرها في النقض والابرام ، والبسط والانقباض . ومنها أن يعرف أوقات الاسهاب والتطويل ، والايجاز والتخفيف ، فقد يتفق ما يحتاج فيه إلى الاكثار ، حتى يستغرق في الرسالة الواحدة أقدار القصائد الطويلة ، ... ومنها أن يعرف من أحكام الشريعة ما يقف به على سواء السبيل ... فهو إنما يترسل في عهود الولاة والقضاة ، وتأكيد البيعة والايمان ، وعمارة البلدان ، واصلاح فساد ، وتحريض على جهاد ، وسد ثغور ، ورتق فتوق ، واحتجاج على فئة ، أومجادلة لملة ، اودعاء إلى ألفة ، أو نهي عن فرقة ، أو تهنئة بعطية ، أو تعزية برزية ، او ما شاكل ذلك من جلائل الخطوب ، وعظائم الشؤون التي يحتاج فيها إلى أدوات كثيرة ، ومعرفة مُفَنَّنَة . فلما كان الأمر على هذا صار وجود المضطلعين بجودة النثر أعزَّ ، وعددهم أنزرَ . وقد وسمتهم الكتابة بشرفها ، وبوّأتهم منزلة رياستها ، فأخطارهم عالية بحسب عُلوِّ صناعتهم ، ومعاقِدِ رياستهم ، وشدةِ الفاقة إلى كفايتهم .

والشعراء إنما أغراضهم التي يُسددون نحوها ، وغاياتُهم التي ينزعون إليها ، وصفُ الديار والآثار ، والحنينُ إلى المعاهد والأوطان ، والتشبيب بالنساء ، والتلطيفُ في الاجتداء ، والتفننُ في المديح والهجاء ، والمبالغةُ في التشبيه والأوصاف . فإذا كان كذلك لم يتدانوا في المضمار ، ولا تقاربوا في الأقدار . وهذا القول كاف »[٣٧] .

وصف النسخ المخطوطة التي اعتمدنا عليها في التحقيق :

اعتمدنا في تحقيق هذه الرسالة على ثلاث نسخ خطية من المختار من رسائل أبي إسحاق الصابيء ، إن الرسالة ـ كما ذكرنا من قبل ـ تقع في آخر الجزء الثاني من المختار .

---

٣٦ ـ الصابيء ، المختار من رسائل الصابيء ، عاشر افندي ، الورقات ٢٢٦ ب ـ ٢٢٧ ـ أ .

٣٧ ـ المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، ص ص ١٩ ـ ٢٠ .

والنسخة الأولى التي اتخذناها أصلا محفوظة بمكتبة عاشر أفندي باسطنبول . ورقم هذه المخطوطة فيها هو ٣١٧ . وقد كتبت هذه النسخة في القرن السادس الهجري ، فيما يبدو ، حيث يوجد على صفحة العنوان تعليق ينص على أنها بخط شيخ الكتاب ابن الخازن . وخط هذه النسخة نفيس ، وهي تقع في ٢٣٠ ورقة ، وهي غير مرقمة ، وقد قمت بترقيم مصورتها . والرسالة التي قمنا بتحقيقها تشغل الورقات ٢٢٥ ب ـ ٢٢٧ ـ أ .

والنسخة الثانية محفوظة بالمكتبة السعيدية بحيدر أباد الدكن . ورقمها هو ١٤ ـ أ د ب . وقد فرغ ناسخها من كتابتها في اليوم السادس عشر من شهر شوال سنة ١٠٩٣ هـ . وهي بخط نسخ حسن . وعدد أوراقها ١٧٦ ورقة . وتشغل الرسالة موضوع التحقيق الورقات ١٧٥ ، أ ـ ١٧٦ ، أ . وقد رمزنا لهذه النسخة بالحرف (ح)[٣٨] .

والنسخة الثالثة محفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة تحت رقم ١٤٦٦ ، وعنوان هذه المخطوطة : منشآت الصابيء ، ولكنها هي نفسها المختار من رسائل أبي إسحاق الصابيء كما يتضح من مقارنتها بالنسختين السابقتين . وقد نُصَّ على ذلك في آخر الجزء الثاني من هذه النسخة نفسها . وناسخ هذه المخطوطة هو محمد أمين العباسي ، وقد فرغ من نسخها في يوم الخميس العشرين من شهر محرم سنة ١٣١٦ هـ . وخط هذه النسخة جميل . ولكن بها أخطاء نسخية كثيرة . وعدد أوراق الجزء الثاني ، الذي تقع ضمنه الرسالة ١٨٨ ورقة ، وهي تشغل الورقات ١٨٥ ، أ ـ ١٨٧ ، ب .

وقد رمزنا لهذه النسخة بالحرف (ق) .

[٢٢٥ ب] جواب له إلى بَعْض إخوانه عمَّا سألهُ[٣٨] عَنْهُ مِنَ الفَرْقِ بَيْنَ المُتَرَسِّل والشَّاعِر

كُنْتَ سألتني أدَامَ الله عِزَّكَ عن السَّبَب في أنَّ أكْثَر المُتَرسلينَ البلغاء لا يُفْلِقُون في الشِّعْر ، وأن أكثر الشُّعراء الفحول لا يُجِيدُون في التَّراسُل . فأجبتُكَ بقَوْلٍ مُجْمَلٍ[٣٩] ، ووعدتك بشَرْحٍ له مُفَصَّل ، وأنا فاعلٌ ذلكَ بإذن الله فأقول :

إن طَرِيقَ الاحْسَانِ في مَنْثُور الكَلَامِ يُخَالِفُ طَرِيق الاحسَان في مَنْظُومه ؛ لأنَّ أفْخَرَ

---

٣٨ ـ في (ح) يساله .
٣٩ ـ في (ق) محمد .

التَّرسُّل هُوَ ما وَضُحَ مَعْنَاهُ فأعطاك غَرَضَهُ (في أول وَهْلَةِ سماعه . وأفخر الشعر ما غَمَضَ فَلَمْ يُعْطِكَ غَرَضَهُ)[40] إلاَّ بَعْدَ مُمَاطَلَةٍ منهُ وغَوْص منكَ عليه . فَلَمَّا صَارَتْ الاصابتان[41] في الأمرين متراميتين عَنْ طَرفين ، مُتَبَاينتين[42] بَعُدَ على القَرَائح أن تجمعهما[43] فَشَرَّقَتْ إلى هَذِهِ فرقةٌ وغَرَّبَتْ إلى ذاك أُخرى ، وَمَالَ كُلٌّ من الجَمِيْعِ إلى الجانبِ[44] الموافقِ لطبْعِه . ثم تَرَتَّبوا في المسافةِ بينهُما . فكانَ الأفْضَلُ مِنْ (أهل)[45] كلِّ مَذْهَب مَنْ وقعَ في الغايَةِ ، أو قريباً مِنْهَا . وَحَصَلَ الوَسَطُ ضَيِّقًا لا عَرضَ له فَقَلَّ عَدَدُ الواقعينَ فيه وَوَجَبَ مع ضِيْقِ مَوْضِعِهم [٢٢٦ ـ أ] وَقِلَّةِ عَدَدِهِم ألاَّ يُوجَدَ منهم الجَامِعُ مِنَ الإحسانين إلا على شَرْطٍ يزيد به الأمرُ تعذرا ، والعَدَدُ تَنَزُّرا[46] ، وهو أن يكون طبعه طائعاً له ، مُمْتَدًّا معه ، فإذا دعاه إلى التطرف به إلى أحد الجانبين أجابه ، وانقاد له ، كإبراهيم بن العباس الصولي[47] ، وأبي علي البصير[48] ، ومن جرى مجراهما[49] . فهذا جواب مَسْأَلَتِكَ .

ويبقى[50] فيها زياداتٌ وانفصالاتٌ لا بأس بإيرادها ليكون القول قد استغرقَ مداهُ ، وَتَمَّتْ أولاهُ بأخراه ، وذلك أن للسائل أن يقول : فمن أية جهة صار الأحسنُ في معاني[51] الترسل الوضوحَ ، وفي معاني الشعر الغموض ؟

---

٤٠ ـ ما بين المعقوفين ساقط من (ق) .

٤١ ـ في (ج) الاصابتين .

٤٢ ـ في (ق) متباينين .

٤٣ ـ في (ق) يجمعها .

٤٤ ـ في (ق) الكاتب .

٤٥ ـ ساقطة من (ج) .

٤٦ ـ في (ق) تبرزا .

٤٧ ـ هو إبراهيم بن العباس بن محمد بن صول ولد سنة ١٧٦ هـ ، وتوفي بسرَّ مَنْ رأى سنة ٢٤٣ هـ . وقد كان إبراهيم شاعرا مجيداً ، وكاتبا بليغا . رُوِيَ أن دعبل قال في حقه : « لو تكسب إبراهيم بن العباس بالشعر لتركنا في غير شيء » . وقد اتصل إبراهيم ابن العباس بالفضل بن سهل فرفع من شانه وأعلى مكانته ، وقد تنقل في الدواوين والأعمال إلى أن توفي وهو يتقلد ديوان الضياع والنفقات بسرَّ مَنْ رأى . انظر في ترجمته وأخباره : النديم ، الفهرست ، ص ١٣٦ ، ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج١ ص ص ٤٤ ـ ٤٧ ، ياقوت ، معجم ، ج١ ، ص ص ١٦٤ ـ ١٩٨ ، سزكين ، تاريخ التراث ، مجلد ٢ ، ج ٤ ، ص ص ١٦٢ ـ ١٦٤ .

٤٨ ـ هو الفضل بن جعفر بن الفضل بن يونس الأنباري ، كان ضريرا ، وقد لُقِّبَ بالبصير لذكائه وفطنته . نشأ بالكوفة ثم انتقل إلى بغداد ، ثم إلى سُرَّ مَنْ رأى حيث تُوفي هناك في حوالي سنة ٢٥١ هـ . اشتهر أبو علي الضرير بالبراعة في التَّرسُّل ، وبجودة الشعر . قال عنه ابن المعتز : « كان أبو علي كاتبا رسائليا ، ليس له في زمانه ثان ، شاعراً جيد الشعر ، ... وهذا قلما يتفق للرَّجُل الواحد ، لأن الشعر الذي للكتاب ضعيف جدا ، وكتابة الشعراء ضعيفة جدا ، فإذا اجتمعا في الواحد فهو المنقطع القرين » . انظر في ترجمته وأخباره : ابن المعتز ، طبقات الشعراء ، ص٣٩٨ ، المرزباني ، معجم الشعراء ، ص١٨٥ ، النديم ، الفهرست ، ص ص١٣٧ ـ ١٩٢ ، سزكين ، تاريخ التراث ، مجلد ٢ ، ج ٤ ، ص ١٠٠ .

٤٩ ـ في (ق) مجريهما .

٥٠ ـ في (ق) وسالنا .

٥١ ـ في (ج) معنى .

فالجواب أن الشعر بُنِيَ على حدود مقررة ، وأوزان مقدرة ، وَفُصِّلَ أبياتا ، كلُّ واحد منها قائم[٥٢] بذاته ، وغيْر محتاج إلى غيره ، إلا ما يتفقُ أن يكون مُضَمَّنًا بأخيه ، وهو عيبٌ . فلما كان النَّفَسُ لا يمكن أن يمتدَّ في البيت الواحد بأكثر من مقدار عَرُوضه وضَرْبه وكلاهما قليل ، احتيج إلى أن يكونَ الفضلُ في المعنى فاعْتُمِدَ فيه أن يَلْطُف ويدق ، ليصير المفضي إليه والمطلُّ عليه بمنزلة الفائز بذخيرة خافية استثارها ، والظافر بخبيئةٍ دفينة استخرجها ، واستنبطها .ثم إن للمتأمل وقفاتٍ على أعجاز الأبيات قد وضعت لادراك المعنى ، والفطنةِ بالمغزي ، وفي مثل ذلك يحسنُ خَفَاءُ الأثر ، وَبُعْدُ المرمى .

والترسلُ مَبْنِيٌّ على مخالفة الطريق ومعاكستها ، إذ كان كلاما واحدا لا يتجزأُ أبياتا ، ولا يتفصَّلُ إلاَّ فصولاً طوالا . وهو موضوع وَضْعَ ما يُهَذُّ هَذًّا ، وَيُقْرأُ مُتَّصِلا ، ويمرُّ على أسماع شتَّى الأحوالِ (من)[٥٣] خاصةٍ ورعية ، وذوي[٥٤] أفهام [٢٢٦ ب] ذكية وغبية . فإذا كان مُتسهلا مُتَسَلسلا[٥٥] ساغ فيها وَقَرُبَ إدْنُهُ على أفهامها ، وَتَساوَقَتْ بالألسُنِ في تلاوته ، والألباب في درايته ، فجميع ما يُسْتَحبُّ في الأول يُسْتَكره[٥٦] في الثاني[٥٧] ، وجميع ما يُسْتَحَبُّ في الثاني[٥٨] يستكرهُ في الأول ، حتى إن ما قدمناه من عيب التضمين في عيب أبيات الشعر هو فضيلة في فصول الرسائل . ألا ترى أن أحسنها ما كان مُتَعَلقاً بَعْضُه ببعض ، وَمُقْتَضِياً[٥٩] له ، تعطفاً من الهوادي على التوالي ، وَرَدًّا من الأواخر على المبادىء . فمتى خرجَ الشعرُ عن سَنَن الابتداع والاختراع فكان سَاذَجاً مَغْسُولا فقائله مَعِيبٌ غيرُمُصيب ، والتَّركُ له أدلُّ على العقل وأولى بذوي الفضل .

ومتى خرج التَّرسُّل عن أن يكون جَليا[٦٠] ، سَلساً تعثَّرت الأسماعُ في حُزونته ، وتحيَّرت الأفهامُ في مسالكه ، وأظلم مُشْرِقُه ، وتكدَّرَ رونقه[٦١] ، وكان صاحبه مُسْتَكْرَهَ الطريقةِ ، مُسْتَهْجَن الصّناعة .

---

٥٢ - في (ج) وردت كلمة « قائم » سابقةً لكلمة « منها » .
٥٣ - ساقطة من (ج) .
٥٤ - في (ج) وذى .
٥٥ - في (ق) مستهلا .
٥٦ - في (ق) مستكره .
٥٧ - في (ق) الباقي .
٥٨ - في (ق) الباقي .
٥٩ - في (ق) ومعتفيا .
٦٠ - في النسخ الثلاث « حريا » وقد صُحِّحَت الكلمةُ في النسخة الأصل إلى « جليًا » .
٦١ - في (ق) دونه .

وقد بَقِيتْ في الباب زيادةٌ أخرى وهي الاخبارُ عن سبب قِلَّةِ المترسلين ، وكثرةِ الشعراء ، وعن علةِ نباهةِ أولئك ، وخمولِ هؤلاء .

والجواب عن ذلك أن الشاعر إنما يصوغُ قصيدته بيتاً بيتاً فهو يجمعُ قريحتَهُ ، وقُدْرَتَه على كل بيت منها فَيَقهرهُ ، ويبلغُ[٦٢] إرادته منه . وله من الوزن والقافية قائدٌ ، وسَائقٌ يقومان له بأكثر حدودِ الشّعر . فكأنه[٦٣] إنما يحذوه على مثال ، أو يُفْرِغُه في قَالَب .

والمترسلُ يصوغُ رسالته مُتَّحِدَةً مُجْتمعة[٦٤] من أقطار مُتراخية متَّسقة . وربما أسهبَ حتى يَسْتغرقَ[٦٥] بالواحدة من رسائله أقدارَ القصائدِ الطوالِ الكثيرة . هذا إلى ما يتعاطاه من فخامة الألفاظ [٢٢٧ ـ أ] اللائقة بأن يصدر مثلها عن السلطان واليه ، والتصرفِ فيها على ضروبِ ما تَتَصَرَّفُ عليه أحوالُ الزَّمان ، وعوارضُ الحَدَثان . فلذلك[٦٦] صار وجود المضطلعين بجودةِ النثر أعزَّ ، وعددُهم أقلَّ .

فأما ارتفاعُ طبقتهم على تلك الطَّبقة فإنَّ المتَرَسِّلين (إنما يترسلون) [٦٧] في جِبَاية خراج ، أو سَدِّ ثَغْر ، أو عمارة بلاد ، أو إصلاح فَسَاد ، أو تحريض على جِهَاد ، أو احتجاج على فئة ، أو مجادلة لِمِلَّة ، أو دعاء إلى أُلْفَة ، أو نَهْيٍ عن فرْقَة ، أو تَهنئة بعطية ، أو تَعزية عن رَزِيَّة ، أو ما شاكلَ ذلك من جَلائل الخطوب ، ومَعَاظِم الشؤون التي يَحْتَاجُونَ فيها إلى أن يكونوا ذوي أدواتٍ كثيرةٍ ، ومعرفةٍ مُفْتَنَّة . وقد وسمتهم الكتابةُ بشرفها ، وبَوَّأتهُم منزلة رياستها . وأخطارُهُم عاليةٌ بِحَسَبِ ما يُفيضُون فيه وَيَذهَبُون إليه .

والشعراءُ إنما أغراضهم التي يرمون نحوها ، وغاياتهم التي يَجْرُونَ إليها وَصْفُ الدِّيار والآثار ، والحنينُ إلى الأهواءِ والأوطار ، والتَّشْبيبُ بالنساء ، والطَّلب والاجتداء ، والمديحُ[٦٨] والهِجَاء ، فليس يجرون مع أولئك في مِضْمَار ، ولا يُقَاربونهم[٦٩] في الأَقْدار . وهذا قَوْلٌ كافٍ فيما أردناهُ إن شاء الله [تعالى][٧٠] .

---

٦٢ ـ في (ق) وبلغ .
٦٣ ـ في (ق) فكأننا .
٦٤ ـ في (ق) متجمعة .
٦٥ ـ في (ق) استغرق .
٦٦ ـ في (ح) فكذلك .
٦٧ ـ ما بين المعقوفين ساقط من (ح) .
٦٨ ـ في (ح) والمدائح
٦٩ ـ في (ق) ولا يعادلونهم
٧٠ ـ زيادة في (ح) .

المصادر والمراجع

- ابن الاثير ، ضياء الدين نصر الله ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق د . احمد الحوفي ود . بدوي طبانة ، ج ٤ (القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، بلا تاريخ) .
- ادونيس ، علي احمد سعيد ، زمن الشعر ، (بيروت ، دار العودة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨)
- إسماعيل ، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية ، (دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة ، بلا تاريخ) .
- بروكلمان ، كارل ، تاريخ الأدب العربي ، الجزءان الثاني والثالث ، ترجمة الدكتور عبدالحليم النجار (القاهرة ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٤) .
- الثعالبي ، عبدالملك بن محمد ، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، الطبعة الثانية ، ١٣٧٥ هـ/١٩٥٦ م)
- الجرجاني ، عبدالقاهر ، كتاب أسرار البلاغة ، تحقيق ، هـ ، ريتر ، (استانبول ، مطبعة وزارة المعارف ، ١٩٥٤ م) .
- ابن أبي الحديد ، عز الدين عبدالحميد ، الفلك الدائر على المثل السائر ، تحقيق ، د . احمد الحوفي ، ود . بدوي طبانة ، مطبوع مع الجزء الرابع من المثل السائر ، (القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، بلا تاريخ) .
- الخفاجي ، عبدالله بن محمد بن سنان ، سر الفصاحة ، شرح وتصحيح ، عبدالمتعال الصعيدي (القاهرة ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، ١٣٨٩ هـ/١٩٦٩ م) .
- ابن خلكان ، شمس الدين احمد بن محمد ، وفيات الأعيان وانباء أبناء الزمان ، ج ١ تحقيق الدكتور إحسان عباس (بيروت دار الثقافة ١٩٦٨م).
- سزكين ، فؤاد ، تاريخ التراث العربي ، المجلد الثاني ، الجزء الرابع ، ترجمة د . عرفة مصطفى ، مراجعة د . محمود حجازي ، د . سعيد عبدالرحيم (الرياض ، إدارة الثقافة والنشر بجامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية ، ١٤٠٣ هـ/١٩٨٣ م) .
- سليمان ـ خالد ـ ، ظاهرة الغموض في الشعر الحر ، ، فصول ، المجلد السابع ، العددان الأول والثاني ، (أكتوبر ١٩٨٦/ مارس ١٩٨٧) .
- الشريف الرضي ، ابو الحسن محمد بن احمد ، ديوان الشريف الرضي ، ج١ ، (بيروت ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٤٠١ هـ/١٩٨٦ م) .
- الصابيء والشريف الرضي ، ابو إسحاق إبراهيم بن هلال ، وابو الحسن محمد بن احمد ، رسائل الصابيء والشريف الرضي ، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم ، (الكويت ، دائرة المطبوعات والنشر ، سلسلة التراث العربي رقم ٦ ، ١٩٦١ م)
- الصابيء ، ابو إسحاق إبراهيم بن هلال
١ ـ المختار من رسائل ابي إسحاق الصابيء ، نسخة خطية محفوظة بالمكتبة السعيدية بحيدر أباد الدكن ، برقم ١٤ ـ ١ د ب .
٢ ـ منشآت الصابيء (وهي نفسها المختار من رسائل ابي إسحاق الصابيء) نسخة خطية محفوظة بدار الكتب المصرية برقم ١٤٦٦ .
٣ ـ المختار من رسائل ابي إسحاق الصابيء ، نسخة خطية محفوظة بمكتبة عاشر افندي باسطنبول برقم ٣١٧
- الطرابلسي ، محمد الهادي ، ، من مظاهر الحداثة في الأدب : الغموض في الشعر ، فصول ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، (يوليو ، اغسطس ، سبتمبر ١٩٨٤) .
- القفطي ، جمال الدين علي بن يوسف ، كتاب أخبار العلماء بأخبار الحكماء ، (بيروت ، دار الآثار للطباعة والنشر والتوزيع ، بلا تاريخ) .
- المرزباني ، ابو عبيدالله محمد بن عمران ، معجم الشعراء ، تحقيق ، عبدالستار احمد فراج ، (القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي ، ١٣٧٩ هـ/ ١٩٦٠ م) .
- المرزوقي ، ابو علي احمد بن محمد بن الحسن ، شرح ديوان الحماسة ، القسم الأول ، تحقيق ، احمد امين وعبدالسلام هارون ، (القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الثانية ، ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧ م) .
- ابن المعتز ، عبدالله ، طبقات الشعراء ، تحقيق عبدالستار احمد فراج ، سلسلة ذخائر العرب رقم ٢٠ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٣٧٥ هـ/١٩٥٦ م) .
- النديم ، ابو الفرج محمد بن ابي يعقوب إسحاق ، كتاب الفهرست ، تحقيق رضا ـ تجدد (طهران ، ١٣٩١ هـ/ ١٩٧١ م)
- الورقي ، السعيد بيومي ، لغة الشعر العربي الحديث ، (بيروت ، دار النهضة العربية ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٤ م) .
- ياقوت بن عبدالله الرومي الحموي ، معجم الادباء (القاهرة ، مطبوعات دار المامون ، ١٣٥٥ هـ/١٩٣٦ م) .
- Khan, M.S " A Manuscropt of an epitome of Al-Sabi's Kitab Al-Taji" Arabica, Vol, X11 (1965).

المداخلات على بحث الدكتور الهدلق

■ الدكتور جابر عصفور :

سؤالي الأول .. ألم يسبق لهذه الرسالة أن نشرت ؟

أذكر أني قرأت وصفًا لها من تحقيق الدكتور محمد عبد المطلب في القاهرة وأذكر أنني قرأت هذه الرسالة في أكثر من تحقيق قبل ذلك فأرجو من الباحث الفاضل الاشارة فقط إلى النشرات السابقة للرسالة حتى أتأكد من معلوماتي لأني متأكد أني قرأتها على الاقل مرتين في نصوص محققة .

السؤال الثاني : واضح من نص الرسالة ان المؤلف يهاجم الشعر وانه يعقد مقارنة بينه وبين النثر على أساس أن النثر افضل من الشعر لما يختص به النثر من ميزات ليست موجودة في الشعر من العقل والوضوح والاتزان والجد في مقابل الشعر الذي يتميز بما هو نقيض ذلك .. كنت أرجو توضيح نبرة الهجوم على الشعر ذلك الهجوم المبطن على الشعر في هذه الرسالة وربطها بالوظائف الاجتماعية والسياق الديني .. لأن قضية الغموض في الشعر وخروجه عن العقل .. إلى آخره لها أيضًا أبعاد دينية كنت أرجو توضيحها .

■ الدكتور صلاح فضل :

في البداية أود أن أحيي الدكتور محمد الهدلق على هذا الجهد الذي تتبع فيه نصًا نقديًا ثمينًا وكشف عن بعض جوانب توليده في التراث النقدي القديم ودل لنا بمثال واضح كيف أن إقامة عمود الشعر التي صنعها المرزوقي لم تكن سوى امتصاص ينكر أحيانًا مصادره للعناصر النقدية السابقة عليه وبلورتها في صياغة مركزة أخيرة .. لكن لي ملاحظة على هذا العرض وهي أنه تنقصه خطوة تالية لكي تتم به عملية القراءة وتتمثل هذه الخطوة في تقديري ، وهي مازالت متاحة ليقوم الباحث بها ، بتسليط لون من الضوء العلمي الجديد على محاور الرسالة من ناحية العلاقة بين الشعر والنثر عبر ثلاثة مراكز أساسية هي طبيعة

الفوارق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية وطبيعة الخصائص الفنية الجمالية المميزة لكلا الجانبين وطبيعة الوظيفة الاجتماعية لكلا الجنسين .. أعتقد أن الافادة من معطيات علم اللغة والنقد والأسلوبية وغير ذلك من الدراسات الحديثة يمكن أن تمتد بهذه القراءة لكي تضعها في سياقها الفكري والنقدى الحديث .

■ **الدكتور عبد الملك مرتاض :**

هناك ثلاث نقاط .. أريد ان اتحدث باختصار .. أولا أن بحث الدكتور الهدلق ذو أهمية كبيرة في رأيي وأنا شخصيا أفدت منه شيئا واحدا على الاقل وهو أنني صححت المعلومات التي كنت أتلقاها عن المرزوقي وكنت شديد الاعجاب بالمقدمة التي كتبها لشرح ديوان حماسة أبي تمام وفي بحثي المقدم إلى هذه الندوة الكريمة إشارة إلى بعض الآراء على أساس أنها للمرزوقي وقد صحح لي الدكتور الهدلق فاشكره ..

القضية الثانية هي مسألة النثر عندما نتحدث عن المفاضلة بين الشعر والنثر فالذي كان في ذهن النقاد القدامى هو النثر في حدود الكتابة الديوانية .. أما الكتابة الفنية فشيء آخر .. صحيح أن الكتابة الفنية نفسها بما في ذلك المقامات كانت واضحة الأسلوب .. واضحة الافكار بحيث نستطيع ان نفهم بكل يسر وسهولة ولكن أليس من الحق على الباحث المعاصر في التراث العربي أن يقارن أو أن يمتد به السبيل إلى عصرنا الراهن لكي نقارن بين النثر الفني الآن والنثر الفني في القديم .. والا ظلت هذه الجهود مقبورة في الزمن الماضي بمعنى أننا إذا نظرنا إلى هذه الجهود النقدية على أساس من التاريخ فحسب فإننا لانستطيع أن نوظفها في تأسيس نظرية نقدية معاصرة .. هذا حدث في بحث أمس أعتقد لم يشر إلى تطور الأجناس أو الأنواع الأدبية التي تأتي ضمن إطار النثر .

القضية الأخيرة .. قضية الغموض في الشعر وهنا أيضًا أرى أننا إذا لم نعالج هذه الآراء والنظريات النقدية القديمة في منظور عصري فإننا لانفيد منها شيئا كثيرًا .. فعلى الرغم من أن النقاد العرب القدامى وحتى المحدثين اختلفوا في قضية الغموض اختلافًا كبيرًا فإن الرأي الآن يجنح نحو التسليم بغموضية الشعر وهذا في آخر النظريات الغربية مثلا . يحضرني قول جان كوهين في «بنية اللغة الشعرية» «الشعر يقع وسطا بين الفهم واللا فهم ..» ومعنى ذلك أن نظرية الصابىء نظرية حديثة جدًا .. نظرية لاتزال تعيش .. وهذا هو الذي نريده من التراث .. هناك تراث يمكن الاستراحة منه .. وهناك التراث المشرق .. هذا هو التراث الذي يجب أن نوظفه وهو الذي يفرض الحياة علينا .

■ الأستاذ سعيد السريحي :

مع ثنائي على ماقدمه الدكتور الهدلق من عطاء في هذا البحث ، غير أني أضم صوتي إلى صوت الدكتور صلاح فضل فأقول ان هذه الرسالة كانت بحاجة إلى دراسة في ذاتها لكي تكشف لنا أشياء كثيرة لاتتضح لنا الا بشيء من البحث ذاك أنني ألمح في ثنايا الرسالة شيئا من الاضطراب غير قليل فيكاد يتبدى لنا أن الغموض ينطلق في الشعر من منطلق الضرورة .. ذلك أنه نتيجة للسمة السيمترية للبيت .. البيت المحكوم بعدد تفاعيله وبانتهائه بالقافية التي لايصح للشاعر أن يتجاوزها إلى بيت أخر فيستكمل به المعنى لان ذلك يقع في إطار القانون الذي كانوا يلزمون به الشاعر .. فالصفة السيمترية في البيت تجعل الغموض مأخوذًا مأخذ الضرورة وبالتالي من شأنه أن يُعد عيبًا في الشعر .. مادام منطلقا من الضرورة .. في الوقت الذي يتحدث فيه الناقد عن الغموض على أنه ميزة للشعر فكيف يتأتي لهذه الميزة ان تتحقق وهي منبثقة من الضرورة أو السمة السيمترية في الشعر .

في نفس الوقت يقدم الصابيء تعليلا آخر للغموض ،حينما يربطه بالغاية التي يترامى اليها كلا الفنين .. فالنثر محكوم بأنه إيضاح لمواقف ووصف لوظائف محددة تستدعى ان يستطرد الناثر حتى تتضح ، بينما الشعر ليس كذلك . أحيانًا يتكيء الغموض لديه على البعد النفسي فغموض الشعر يصبح محركًا للذات المفكرة لكي تتداخل مع النص وتستخرج المعنى من خلاله .

هذا التداخل بين الميزة والضرورة في الشعر .. وهذا التداخل بين الابعاد المختلفة في الشعر من شأنه أن يكون مجالا خصبًا لدراسة تستقبل هذه الدرسة .. غير أن الدراسة التي لاتنتهي بأن تجعل ابن أسحق الصابيء معاصرًا لانه مأسور في الاطار المعرفي الذي ينتمي اليه ولكن بإمكانها ان تربطه بهذا الاطار وتكشف هذه التناقضات التي تكمن داخل هذا الاطار المعرفي .

■ الدكتور محمد الشنطي :

لا أريد أن أكرر الثناء على الجهد الذي بذله الدكتور محمد الهدلق فهو واضح وجلي .. ولكن لي وقفة عند نقاط ثلاث سبقني إلى الاشارة اليها الأساتذة الكرام ولكنني أود أن أوضح بعض ملامحها .. فيما يتعلق بكلام ابن الاثير فهو مكمل في اعتقادي لكلام الصابيء ولكلام ابن أبي حديد وبهذا نستطيع ان نخرج من استعراض هذه الآراء بسياق متكامل

عن فكرة الغموض في التراث النقدي وهي في اعتقادي ، كما سبق أن أشار الدكتور صلاح فضل ، فكرة نقدية معاصرة ولكنها جاءت في حدود تاريخية .. فأعتقد أن الذي أشار إليه هؤلاء التراثيون في قضية الغموض هو قدر محدود ينبع من الضرورة كما أشار الدكتور سعيد السريحي ولكنه لايتوقف عندها بل يتخطاها .. ونستطيع أن نصل من خلال هذه الأقوال التراثية إلى سياق متكامل عن فكرة الغموض وأن كانت هذه الفكرة بحاجة إلى تطوير وبحاجة إلى ربطها بسياقها التاريخي على نحو منهجي متصل . فيما يتعلق بالتفريق بين النثر والشعر .. هذه فكرة نقدية معاصرة ، أيضًا أتذكر أن .. بعض شعراء المدرسة الرمزية الفرنسية أشاروا إلى الفرق بين الشعر والنثر على أساس أنه فرق بين المشي والرقص أو شيء من هذا القبيل .. فهذه الفكرة ، وإن كنا لانحملها أكثر مما تحتمل ، موجودة في التراث أيضًا أو أن بذرتها موجودة. فيما يتعلق بالنقطة الثالثة وهي اتهام المرزوقي بأنه أخذ عن الصابيء في اعتقادي .. ـ ان ما أشار إليه المرزوقي عن الفرق بين الشعر والنثر هو في إطار العموميات وليس أشياء خاصة بالصابيء وإنما هي أشياء عامة تتعلق بالوزن .. تتعلق بالموضوعات وليست ذات خصوصية متعينة .. كما انني أود أن أشير ـ كما سبق أن أشار الاخوان ـ إلى أن قضية النثر هنا ليست مطروحة على اطلاقها وإنما هي محددة بالترسل وهي فيما أعتقد الكتابة الديوانية كما أشار الدكتور صلاح فضل .

■ **الدكتور عبدالله المعطاني :**

فيما يبدو لي أن هذه الرسالة كانت إفرازًا لقضية حية في القديم وهي قضية الطبع والصنعة أو الذي لمسه الدكتور صلاح فضل وهو عمود الشعر أو الاختلاف حول شعر البحتري وشعر أبي تمام .. وقد وصف شعر أبي تمام بالغموض ولكن في تصوري أن الغموض الذي وصف به شعر أبي تمام يختلف تمامًا عن الغموض الذي نعيشه في هذا الوقت وإن كان كما قال الدكتور عبد الملك مرتاض إن الباحث المحدث بحاجة إلى أن يربط أو لعله يقارن ما بين ذلك الغموض الذي وجد عند العرب وما بين هذا الغموض الذي أتى عن طريق المدارس الغربية وفي تصوري أن الغموض في شعر أبي تمام وكما أشار إلى هذا الصابيء يتطرق إلى غموض الصورة .. ولن أدخل أيضًا في أسباب غموض أبي تمام فلعلكم تعلمون هذا أكثر مني ولكني أقول بأن هناك فرقًا كبيرًا بين الغموض عند العرب في تراثهم بين الغموض المحدث وإن كنا بحاجة إلى باحث إما أن يقارن وإما أن يستطيع أن يأتي بدراسة جديدة عن هذا الغموض . وذلك الغموض .

■ الدكتور عبدالله الغذامي :

حينما كان الدكتور محمد الهدلق يقرأ ورقته تذكرت جون كوهين ـ وهذه محاولة لاغاظة الدكتور جابر عصفور طبعًا ـ فقد حضر جون كوهين بكل قوته في ذهني وأنا أستمع إلى هذه الرسالة .. جون كوهين تكلم عما يمكن أن يسمى استراتيجية الوقوف في القصيدة .. وأعطى تعريفًا بأن الشعر هو تقرير لحظة التوقف .. يبدو لي ـ والدكتور سيعارض ـ أنني ألمس هذا المفهوم عند الصابيء لانه يركز على هذه النقلة بالتحديد .. ان الشعر هو وقفات متكررة .. هذه الوقفات تجبر الكاتب وهو ينشيء قصيدته أن يراعي لحظات هذا الوقوف وقبل أن يشرع بالكتابة يفكر بالتوقف . ليست هذه الحالة الإجبارية في الشعر من باب الضرورة التي قد نفهمها على أنها اضطرار وإكراه .. ولكنها بالضرورة كما فهمها وفسرها ابن جني في الخصائص وأشار إلى أنها ميزة فنية وقال إن الشعراء يدخلون للضرورة وهم في غنى عنها ليدربوا انفسهم على حس الضرورة .. أي عمل حس الوقوف .. حس التأنق الكتابي .. حس الأداء الكتابي .. والصابيء في هذه الرسالة اشار إلى شيء من الحرب التي تتم بين المنشيء والنص في حالة الشعر ولا تتوفر هذه في حالة الترسل لان التوتر الانشائي يزول .. ألمس جيدا ان هنا اشارة نقدية طريفة ومتقدمة نجدها بالموروث ونستطيع أن نستثمرها في هذا المفترق الذي نحن فيه . هذه نقطة .. نقطة أخرى مجرد إشارة شخصية .. الدكتور محمد الهدلق كان متواضعًا جد حينما ذكر أنه غيّر العنوان لأنه لم يتمكن من اعطاء وقت كاف للدراسة وفي الواقع اني انا الذي كنت محرضًا له على ذلك التعبير حينما أبلغني بوجود هذه الرسالة وشجعته أو دفعته بمعنى المحبة والصداقة إلى تحقيقها وتقديمها لنا وقلت له إنني اعتقد أنها ستكون رسالة لها مابعدها بالنسبة لي على الاقل .. أنا لم اقرأها كاملة قبل هذا اليوم .. كل ماسمعته عنها الاقتباس الذي كان عند ابن الاثير .. المسألة التي أشار اليها الدكتور جابر عصفور وذكر أنها قد حققت من قبل فأنا لا أعلم ولم أرها . واليوم هو أول مرة أصادف هذه الرسالة كاملة .

■ الدكتور محمد مريسي الحارثي :

لا ادري لماذا يلصق دائمًا حتمية الغموض بالشعر بأنها لازمة للشعر دون أن يفرق كثيرًا بين تلك المستويات .. الرسالة التي حققها الأخ الدكتور محمد الهدلق أشارت في نص نقله عن القاضي الجرجاني الى مستويين من الغموض .. ذلك الغموض الشفاف الذي يكتشف بعد حين .. ثم ذلك الغموض الذي ينتج عن قضية التعقيد في التأليف الشعري .. لاشك أن للغموض كما تعلمون مستويات ثلاثة .. المستوى الأول الغموض من نقص الادوات

الشاعرية لدى الشاعر .. الغموض الذي ينتج عن قصد الشاعر ... والغموض أيضًا ينتج عن استبهام الفكرة في ذهنه دون أن يقصد إلى الغموض . هذه المستويات الثلاثة في رأيي لو أتيح البحث فيها لاستقصائها والكشف عن مستوياتها بشكل موسع لاتيح لنا فرصة كشف مستوى العيب في الغموض بالنسبة للقصيدة أو للشعر .

قضية اللغة العربية كما تعلمون ان جمالها في وضوحها .. ليس ذلك الوضوح المتبذل .. إنما ذلك الوضوح الذي يأتي بعد بحث او بعد جهد لمن يمتلك مؤهلات للوصول إلى كشف ذلك الغموض الذي لايصل إلى درجة الغموض العادي أو العيب إنما يكتشف تلك الشفافية في وضوح لغتنا العربية .

قضية السعي لمجرد التشابه بين الصابيء وبين بعض الابحاث التي تناولت الغموض في بعض المذاهب النقدية الغربية قضية ينبغي أن يعاد فيها النظر بالنسبة للاخوان الذين يقتضون مجرد ذلك التشابه وهذه القضية قد اشبعها الأستاذ الدكتور جابر عصفور في الامس شيئا من البحث .

قضية دفن بعض القيم التراثية النقدية وقبرها عند الاخ الدكتور مرتاض والافتتان في مقابل هذا باستجلاب مايطور النظرة النقدية في العصر الحاضر عند نقادنا المعاصرين .. لاشك ايضًا انه ينبغي أن يعود الدكتور لبلورة هذا الافتتان .. إذا كان مجديا بالنسبة للنظرة النقدية المعاصرة وإذا كان الأولى أن نعرف ذلك المخزون التراثي النقدي العربي القديم قبل أن نفتتن بالمذاهب النقدية المستوردة لعل إعادة النظر في هذا يتيح لنا فرصة التعرف على تراثنا النقدي وذلك أولى من الافتتان بما هو مستورد .

تعقيب الدكتور محمد الهدلق على المداخلات :

سأحاول أن أجمل أو ادمج بعض الملاحظات مع بعض .. ما أشار إليه الدكتور جابر عصفور من انه يعتقد بأن الرسالة قد حققت من قبل .. فانا لا أعلم أنها قد حققت من قبل وهو نص على ما قام به الدكتور محمد عبد المطلب بالقاهرة وليس لدى علم عن ذلك .. لكني أعرف أن بعض الباحثين قد تناولوها وقاموا بشيء من الدراسة عنها بناء على ماجاء منها عند ابن الاثير وسواه من النقاد القدماء .. أما أن يكون النص بكامله قد حقق فأنا لا أعلم شيئا عن ذلك إطلاقًا .. أما بالنسبة لما أشار اليه الاخوان من انه ينبغي تطوير الدراسة بعامة عن مسألة الغموض .. الموضوع لم يكن موضوع الغموض وقد سبق أن أشرت في حديثي إلى أن الموضوع كان كذلك في البدء .. لكنه هنا الآن مقيد بتحقيق رسالة واردت أن أقدم لهذه الرسالة بشيء لايخرج عن الشيء المعهود في مجال التحقيق فجئت بهؤلاء الذين اعترضوا وأولئك الذين وافقوها فاذا ما أراد دارس أن يتابع ذلك يكون الباب قد فتح أو قد

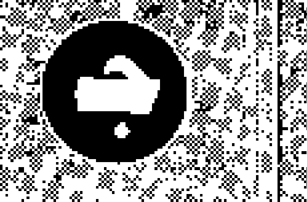
وضُع أمامه شيء من الأشياء التي تساعد في هذا المجال .

ما أشار إليه الأخ الفاضل الكريم الدكتور ـ الشنطي ـ من أنه لايرى أن المرزوقي قد سطا على الصابيء فذاك رأيه لكن يقارن بين ما قاله الصابيء وما بين ما أورده المرزوقي يجد أن المرزوقي قد أخذها بحروفها بالنص .. وسبق أن أشرت بأنه لو لم يذكر المرزوقي بعض مصادره مثل العلوي فقد نقبل منه عدم إشارته إلى الصابيء ، ولكن وجدت أن قريبا من ثلث مقدمته إنما هي أخذ مباشر من كلام الصابيء بنصه .. فهذا في الحقيقة هو الذي دعاني وهذا مادفعني إلى أن أقول إنه قد سطا عليه وانا أعتقد أنني ماظلمته ولو شئت الزيادة فان لدى نصوصًا أخرى أيضًا من الرسالة لم آت بها وإنما مثلت .. مجرد التمثيل .

الاساتذة الكرام الذين قالوا إن هذه افراز لقضية الطبع والصنعة أو لعمود الشعر .. فانا أعرف هذا لكن نطاق البحث لايسمح فيما يبدو لي بأن أتوسع في هذا الموضوع بالشكل الذي اقترحه الاساتذة الكرام ..

مسألة النثر وربطها بالبحث الذي تفضل به الدكتور صمود بالأمس فانا اعلم أن الخصومة في حقيقة الأمر هي خصومة بين الشعراء وبين كتاب الترسل الذين يكتبون في الدواوين الحكومية وهي مسألة دفاع عن الرزق فيما يبدو لي إن صح لي أن اقول .. الصابيء رجل يرتزق من مهنته وغيره كثير .. فهؤلاء بالطبع يدافعون عن مناصبهم .. وهم يريدون أن يعلوا من شأن عملهم أما مسائل الكتابة الفنية مثل كتابة المقامات أو الرسائل الاخوانية الفنية فهذه فيما يبدو لي ليست داخلة في مسألة المفاضلة التي أشاروا اليها . أما ما أشار إليه الدكتور الغذامي من لحظة الوقوف عند الشاعر فقد جالت هذه في خاطري وهي التي قلت في حقيقة الأمر أني لم أتبينها وبعض الاساتذة صححوا لي لفظًا ليس هو الذي كنت أبحث عنه في حقيقة الأمر .. لكنه قال : إن للمتنبيء وقفات عند إعجاز الأبيات .. وفي مثل ذلك تحسين خفاء الاثر وبعد المرمي .. هذه هي التي لم أتبينها .. هذا المعنى ما الذي يقصده بهذه الوقفات التي وضعت لادراك المعنى ؟.. المعنى يقول إنه ينبغي أن يكون معنى دقيقًا يستطيع الشاعر أن يكمله ـ بحيث لايأتي بمسألة التدوير أو التضمين .. لكن هذه الوقفات تعني اعجاز الابيات .

وفي مناقشة هذه القضايا انما عرضت وجهة نظر الخصمين وأعتقد انني عرضتها بشيء من الموضوعية فلم اقل بأنني اتبنى هذا ولا اتبنى ذاك فالأمر متروك لمن يشاء ان يمتحن هذه النصوص ويتأملها ويبدي رأيه فيها .. الحكم له نفسه .. وهذه مجمل لما لدى من ملاحظات وتعليقات .



المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالتها

الدكتور حمادي صمود
جامعة تونس

زوج الشعر / النثر زوج سائر مشهور وهو ، في أغلب الآداب ، النّطاق الأوسع لتصنيف المنجزات اللّغويّة وفاتحة الحديث عن مسألة الأجناس الأدبيّة .

كما أنّه من أعرق تجليات التّناول البنيوي لأنواع المخاطبات ، قامت عن التلازم بين طرفيه وحدة ثنائية التركيب متضافرة العناصر يستدعي الحديث عن أحد طرفيها بالضّرورة الطّرف الآخر شاهدا أو غائبا ، وتحدّد خصائصه بحمله على نظيره فتعرّف الأشياء مقايسة وتشبيها وتصاغ التعريفات والحدود على علاقات الخلاف والتّمايز .

ولم يخرج التّراث العربيّ عن هذا الرّسم فعليه في نصوصه النّظريّة والتّطبيقيّة شواهد كثيرة وإليه فيها إشارات صريحة ، فلقد كان التلازم بين المنظوم والمنثور ، وهي طريقة أخرى لصياغة هذا الزّوج ، ضرورة منهجيّة لا غنى عنها ومدخلا من المداخل الرّئيسيّة إلى ضبط محدّدات أنواع القول وأنماط الكتابة .

يقول ابن طباطبا معرّفا الشّعر :

«الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الّذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم» (عيار الشعر ٠٩) .

بل إنّه يلحّ على التلازم فيحوّله من تلازم منهجي إلى تلازم تكوينيّ له علاقة بالنّشأة والميلاد بجعله النّثرَ مرحلةً ضروريّة لبناء الشّعر ، يولد هذا من ذلك على نحو مخصوص وهيئة معلومة :

يقول :

«إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، واعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه» . (عيار الشعر ، ١١)

ويمكن أن نقف في آثار البلاغيين والنقّاد على مئات النّصوص من هذا القبيل حيث يكون التّناظر بين الشعر والنثر ، في أصل معناه ، ضرورة منهجيّة لا غنى عنها لمن يروم تبيان خصائص كلّ منهما .

ولم يشذّ الفلاسفة المسلمون الذين درسوا ظاهرة الشعر في نطاق كتاب الشعر لأرسطاطاليس وفي سياقه عن هذه الطريقة ، رغم قلّة احتفالهم بوجوه الايقاع الخارجي في تحديد الشعر واهتمامهم فيه بجانب الوظيفة – وهي المحاكاة – ممّا مكّنهم من صياغة ثنائيّة طريفة يجهلها كثير من أعلام الخلافيات الشّعريّة في أيّامنا وهي ثنائيّة الشّعر / القول الشّعري . والقول الشّعري عندهم كلّ قول قادر على إنتاج الشعريّة وإن لم ينتظمه وزن .

إلاّ أنّهم لم يجدوا بدّا من المقارنة بين الشعر أو القول الشّعري والنّثر عندما أرادوا بيان مسألة «التغيير» التي بنوا على أساسها الفروق بين القول القادر على فعل الشعر والقول العاطل عن ذلك ، ورأوا أنّ القول لا ينتج الشعريّة إلاّ إذا كان مغيّرا عن القول العادي ومن هنا دخلوا إلى المقارنة بين القول الحقيقي أو العادي والقول المغيّر وفرّقوا بينهما بالخروج في تصريف اللّغة عن السّمت وإجرائها على غير الوجه .

يقول الفارابي في نصّ متميّز مشهور :

«فإذا استقرّت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها فصار واحدٌ واحدٌ لواحدٍ واحدٍ وكثير لواحد أو واحد لكثير وصارت راتبةً على التي جُعلت دالّة على ذواتها صار النّاس بعد ذلك إلى النّسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ (......) فيبتدىء حين ذلك في أن تحدث الخطبيّة أوّلاً ثمّ الشّعريّة قليلا قليلاً» .

(الفارابي ، كتاب الحروف ، ص ١٤١)

وإنّما أوردنا هذا النصّ حتّى نبيّن أنّ التلازم بين الطرفين ليس سببه الفهم الشكلي القاصر لعملية الشعر القائل : إنّ الشعر لايزيد على النثر إلاّ بعوارض الوزن والقافية ، وإنّما هو ضرورة منهجيّة لا مناص منها مهما كان تقديرنا للعملية الشعريّة في إطار نظريّة لأصناف المخاطبات تفصل بين منظومها ومنثورها .

وليس غرضنا من هذا المقال التعمّق في هذا الاهتمام المنهجيّ الذي يسعى منه المنظّرون إلى اكتشاف الفوارق النوعيّة ، قصد تمييز أصناف القول وتعيين أنـواعه

بالاعتماد على حمل بعضه على بعض ومقارنته به ، وذلك رغم أهمّية المضمون المعرفي الذي رشح عن تلك الضرورة المنهجيّة والمقارنة المجرّدة عن الهوى ، السّاعية إلى تحديد الخصائص باستقراء المتّن الموجود والنماذج الماثلة قصد استخلاص مقرّرات تكون موضوعا لمعرفة وسندا لمهارة وحذق يتداولهما النّاس جيلا بعد جيل ، وإنّما غرضنا وجه آخر وقفنا عليه في المؤلّفات التي جرى فيها ذكر الشعر مقترنا بالنّثر . فلقد لاحظنا في نصوص التراث مشرقا ومغربا إلى أيّام ابن خلدون مبحثا متواترا لم تستطع المحاولات المتكرّرة لحسمه إنهاء القول فيه ، موضوعه الشعر والنثر لكن الأمر فيه بدا لنا غير خالص للبحث المجرّد عن الخصائص والمميّزات ، وإنّما هي مباحث تكتنفها أحكام القيمة من كلّ جانب وتفرض عليها النّوازع والأهواء هموما معياريّة غدت بموجبها المقارنة مفاضلة ، وأصبح التلازم تدافعا ، والمقايسة ترجيحا .

والغاية التي نرمي إليها من إثارة هذا الجانب هي تحسّس ما يقف وراء المفاضلة من دلالات لعلّها تعيننا على فهم بعض مكوّنات البنية الثقافيّة في المجتمع العربي الإسلامي ونظام تحوّلها والأزمات التي أنتابتها .

ولعل ذلك يمكّننا بدوره من أن نقرأ بعض النّصوص اللاّفتة في تلك الثقافة كمقدّمة كتاب «الحيوان» للجاحظ ، مثلا ، قراءةً تليق بمنزلتها ، ومن أن نعيد النّظر في تقويمنا لبعض مراتب الكتابة كالنّثر الذي اصْطُلح على تسميته بالنثر الفنّي الذي قدّت منه فنون أدبيّة مختلفة .

الوصف

١ ـ المدوّنـــة :

(١) هيئتها :

ويَبْدُو اعتمادا على بعض المصادر ، أنّ المشغل قديم قد تعود طلائعه إلى الفترة الحاسمة في نشأة النّثر العربي .

يقول أبو القاسم بن عبدالغفور الكلاعي الأندلسي :

«إنّ التّرجيح بين المنثور والمنظوم يمٌ قد خاض فيه الخائضون وميدان ركض فيه الرّاكضون» .

(الإحكام في صنعة الكلام ، فصل في الترجيح بين المنظوم والمنثور)

ولكن بما أنّ قصدنا ليس التأريخ لنشأة الظّاهرة وتطوّرها وعرض الآراء عرضا تاريخيّا يربط بينها ويعلّقها بسياقها ، رأينا أن نقتصر على بعض النّصوص المهمّة التي جمعت أغلب ماقامت عليه المفاضلة من عناصر وأحاطت بما حاولت ترويجه من مقاييس وهي :

نصّان مشرقيان :

أ ـ الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيديّ (القرن ، ٤ هـ) الليلة الخامسة والعشرون وموضوعها كما يذكره المؤلّف نفسه على لسان الطّالب :

«أحبّ أن اسمع كلاما في مراتب النّظم والنثر وإلى أيّ حدّ ينتهيان وعلى أيّ شكل يتّفقان وأيّهما أجمع للفائدة وارجع بالعائدة وأدخل في الصناعة وأولى بالبراعة» .

(٢/ ١٣٠) .

وصيغة بناء الطلب تستدعي ملاحظة استبقيناها إلى هذا الحدّ عن قصد ، فالجمع بين المقارنة والمفاضلة هنا واضح ، يدلّ عليه ترتيب الجُملة والصّياغة اللّغوية ويؤكّده بناء اللّيلة بأكملها وما عرض فيها من آراء ، وهذا يعني أنّ نصّ هذه اللّيلة يجمع بين التناول المنهجي وأحكام القيمة أي أنّه يبني المفاضلة على المقارنة ، وهذا شأن أغلب النّصوص فإنّ الآراء فيها لا تنجذب لقطب واحد ولا تخلص لاهتمام واحد فتجد المؤلّف موزّعا بينهما فتارة يقارع مجادلا وتارة يتحمّل عناء البَحث منقّبا .

ب ـ نضرة الاغريض إلى نصرة القريض للمظفّر العلوي (القرن ٧ هـ)

واضح من الاستعارة الواردة في العنوان أنّ الأمر يتعلّق بتنازع وخصام بل بمعركة طرفاها الشعر والنثر ، ويحاول كلّ شقّ استنفار الأنصار للظهور على الخصم والظّفر به ، والشّعور بالحاجة إلى مناصرة القريض في القرن السّابع أمر يدعو إلى التساؤل ويجرّيء الباحث على مكاشفة الحاجات الثقافية الذي جاء مثل هذا التأليف لسدّها .

نصّ مغربيّ :

أ ـ العمدة : لابن رشيق القيروانيّ (القرن ٥ هـ) .

لئن وضّح صاحب العمدة الأسباب التي دعته إلى وضع كتاب في الشعر مشيرا إلى الأزمة التي ألمّت بصناعته في زمانه قائلا :

«ووجدت النّاس مختلفين فيه متخلّفين عن كثير منه ، يقدّمون ويؤخّرون ويقلّون ويكثرون قد بوّبوه أبوابا مبهمة ولقّبوه ألقابا متّهمة وكلّ واحد منهم قد ضرب في جهة وانتحل مذهبا هو فيه إمام نفسه وشاهد دعواه فجمعت أحسن ما قاله كلّ واحد (......) ليكون (العمدة في محاسن الشعر وآدابه)» .

(العمدة ، ١/ ١٦) .

فإنّنا لا نرى في الكتاب أسبابا تقف وراء مناصرته له واستنقاصه النثر إلاّ تحمّسه لبيان فضله في أوّل باب عقده وهو الباب الذي وردت فيه أهمّ عناصر الخصومة بين أنصار الشعر وأنصار النثر .

(٢) مضمونها :

إنّ النّاظر في هذه النّصوص يدرك بسهولة أنّ علاقة الشّعر بالنثر لم تكن بعيدة عن التوتّر الناتج عن التعلّق بالمراتب وبيان الفضل ، ذاك أنّهم لم يكتفوا من التشبيه بينهما وقياس أحدهما على الآخر بالوصف ، ولم يلههم اقتناع الكثير منهم باختلاف النّمطين وقيام ذلك الاختلاف على أسباب موضوعيّة منها ما يرجع إلى علاقة القول بقائله ومنها ما يرجع إلى علاقة القول بالمقول فيه ومنه ما سببه علاقة القول بمتقبّله ... لم يلههم ذلك عن التعلّق بحسم الأمر لأحد الشقّين وإن اضطرّهم إلى افتعال الحجّة وركوب لهجة يخالطها كثير من التعصّب والمحك على حدّ عبارة التوحيديّ .

ومتى تصفّحنا هذه الحجج التي يقدّمها المدافعون عن الشعر والذامّون له وجدناها تتميّز بخصائص ثلاث :

- التكــرار : يلاحظ قارىء النصوص التي وردت فيها المفاضلة أنها تنوّع على أصل واحد وتصوغ نفس المادّة صياغة مختلفة ولا فرق بينها إلاّ بنية الحجّة وشكل تقديمها ، وشعورنا أنّ اللّهجة سائرة نحو التصاعد والاحتداد .

- تطويع الأدلّة : ونعني به اخضاعها للموقف المسبق وجعلها خادمة له وتأويلها بمقتضاه ، فينقلب ماكان دليلا على المحاسن عند البعض سببا للعيب ومجلبة للمذمّة ، فتعفو الحدود بين الزّائنات والشّائنات وهذه خاصيّة معروفة في الخطاب السّجالي الذي لا يسعى إلى بيان الحقائق وإنّما غايته دعم المواقف ومساندة التّصوّرات والأحكام .

- تنوّعهـــا : إنّنا متى تجاوزنا شكل مضمون الحجّة إلى مادّتها رأينا أنّها تنتمي إلى حقول معرفيّة مختلفة ، وتتنزّل في مستويات متباعدة وبالجملة يمكن تصنيف هذه الحجج وفق المحاور التالية :

أ - علاقة القول بأصول العقيدة
ب - علاقة القـــول بقائلـــه
جـ - علاقة القـــول بمتقبلـــه
د - علاقة القـــول بالمقـــول فيه .

يتحرّك المدافعون عن النثر من مقابلة طريفة قطباها الطبيعيّ والصناعيّ ، ومنها يستمدّون أوّل حجّة لفضل النثر على الشعر فهو - أي النثر - النظام الطّبيعي للفعل اللّغوي إليه يقصد النّاس في أوّل كلامهم بلا داعية أو سبب بَاعِثٍ إلاّ الحاجة إلى التفاهم وكشف ما في الضمائر بينما الشعر صناعيّ لا ينشأ عن الحدث اللغوي عاريًا ، إذ لابدّ من أن تتكفّل به أنظمة أخرى تكسبه من الهيئات والصّور وتدسّ في أعطافه من الإيقاعات والأوزان بقدر ما يمكّنه من الاستجابة للدّاعي إليه والباعث عليه ، وتلك القيود المفروضة على الشعر باب إلى العلل وضروب النّقص .

يقول التوحيديّ :

«ألا ترى أنّ الإنسان لا ينطق في أوّل حاله من لدن طفوليّته إلى زمان مديد إلاّ بالمنثور المتبدّد ، والميسور المتردّد ؟ ولا يلهم إلاّ ذاك ، ولا يناغي إلاّ بذاك ، وليس كذلك المنظوم

لأنّه صناعيّ ، الا ترى أنّه داخل في حصار العروض، وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقّي الكسر واحتمال أصناف الزّحاف ، لأنّه لمّا هبطت درجته عن تلك الرّبوة العالية دخلته الآفة من كلّ ناحية» .

(الإمتاع ، ٢/١٣٢) .

واستخلصوا من التّساوق بين نمط النثر وضرورته وتصريف الملكة اللّغويّة تصريفا على السّجيّة نتيجتين :

ـ صاغوا في الأولى الزّوج صياغة جارية في تصنيفهم للعلم ، فجعلوا النثر أصل الكلام والنّظم فرعه ومن ثمّ سهل الترجيح وظهر الفضل ، فالأصل أشرف من الفرع دائما والفرع أنقص من الأصل .

وبعض أنصار الشعر يوافقون خصومه على أنّ الكلام كان كلّه منثورا ، إلاّ أنّهم يذهبون في التأويل مذهبا مخالفا ويربطون ميلاد الشعر بحاجات جدّت في حياتهم يدور أغلبها على التغنّي بالمكارم وتخليد المآثر وبناء الذاكرة ، وهذه الأمور من مظاهر الوعي بالتاريخ وضرورة ترويج القيم الأخلاقيّة والحضاريّة والدّفاع عن الكيان ، إذ ذاك احتاجوا إلى الشكل الملائم الّذي يحقّق وظيفة الحفظ والصّيانة في طور ما قبل التّدوين فكان الشعر المقام على الأعاريض التي هي موازين الكلام .

يقول ابن رشيق مؤكّدا هذا المنحى في التفكير :

«وقيل : ما تكلّمت به العرب من جيّد المنثور أكثر ممّا تكلمت به من جيّد الموزون فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره» .

(العمدة ، ١/٢٠) .

والنتيجة الثانية أهمّ من الأولى وأبعد غورا وأدعى للتفكّر والتدبّر ، لأنّهم ناسبوا فيها قضيّة بلاغيّة لغوية ، فلقد رأوا أنّ الوحدة بين أجزاء القول في النثر أظهر لأنّ المعنى فيه مترابط الأجزاء آخذ بعضه برقاب بعض ، لاتنتهي إليه إلاّ بانتهائك من النصّ وإتيانك على كامل أجزائه ، ومن هذا الباب دخل المنتصرون للنثر .

وقد أسلمتهم هذه الطريقة في الاعتبار إلى البحث عن الحجج التي تدافع بها كلّ فئة عن موقفها ، فرأى أنصار النثر في اقتصار النبي صلّى الله عليه وسلّم عليه في ما نطق به عليه شهادة له بالكمال و «ما سلب النّظم إلاّ لهبوطه عن درجة النثر ، ولا نزّه عنه إلاّ لما فيه من النّقص» .

(ابن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان ، ٧٣) .

ولم يقتصروا في الأمر على هذه الشهادة الصّامتة التى لاتنطق بالدّلالة إلاّ لمن اعتبرها واستخبرها ، نعني بذلك شهادة للنثر على الشعر وفضل مزية عليه ، وإنّما استخرجوا ما فيه من آيات تدور أحكامها عليهما فرأوْا في اشتقاق الصّفة من التعبير في قوله تعالى : « إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا » . تشريفا وتفضيلا له على الشعر الذى كثرت بشأنه الآيات التى تحذر من ركوبه ، وتشكّك في نهجه وتسفّه متعاطيه وهي الآيات التى اصطلح على تسميتها في كتب النقد بآيات التّحريم وهي :

الآية ٦٩ من سورة يس والآية ٥ من سورة الأنبياء والآية ٣٦ من سورة الصّافات والآية ٣٠ من سورة الطور والآية ٤١ من سورة الحاقة والآية ٢٢٤ من سورة الشعراء .

وقد جرت في مجادلاتهم منها آيتان هما قوله تعالى :
«وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلاّ ذكر وقرآن مبين» (يس) .
وقوله : «والشعراء يتبعهم الغاوون» (الشعراء) .

ولم يجد أنصار الشعر صعوبة في تطويق هذه الأدلة ومقارعتها بأدلّة من جنسها وتأويلها على مقتضى حالها ، ووجه الكلام فيها ، فقالوا كما قال أغلب العرب المسلمين بأنّ المقصود بالشعراء والشعر في الآيات المذكورة المشركون ، الذين تعرّضوا للرّسول عليه الصلاة والسلام وكانوا لسان أعدائه عليه ، أو الذين غلب الشعر على قلوبهم حتّى شغلهم عن دينهم وإقامة فروضهم وإلاّ فكيف نفهم سماعه لهم واستحسانه لقولهم وارتياحه لاستتابتهم . وقد جمع ابن رشيق في العمدة من أقوال الرّسول وأفعاله مالا يدع مجالا للشكّ في أهميّة الشعر في نشر الدّعوة والذبّ عن الإسلام ، وامّا كون النّبيّ صلّى اللّه عليه

وسلّم غير شاعر وكون القرآن جاء ذكراً فتمكين له في قومه وتدعيم لصدق نبوّته وشدّة برهان لإعجاز ما أرسل به .

ومن باب التديّن أيضا تسلّل خصوم الشعر إلى الشعر ليعيبوه بما عدّ من أهمّ فضائله ،وهو تأهّله لقبول فعل الغناء واللّحن وصنوف الإيقاع ، وذهبوا في ذلك مذاهب لاتخلو من غرابة ولا تسلم من التشقيق وسوء الظنّ ، فقد ورد في «إحكام صنعة الكلام» للكلاعي في عيوب الشعر قولهم :

«من معايب الشعر مافيه من الوزن لأنّ الوزن داع للترنّم والترنّم من الغناء وقد قال بعضهم «الغناء رُقْية الزّنا» وقال الكندي : الغناء بِرْسام حادّ لأنّ المرء يسمع فيطرب ويطرب فيسمح ويسمح فيعطي ويعطي فيفتقر فيغتمّ فيمرض فيموت ، وأمّا الكتابة فبعيدة عن هذا كلّه سليمة ممّا يدعو إلى المهجور أو يتشبّث بالمحجور» .

فأين هذا من اعتبار الجاحظ الوزن معجزة الشعر واتّفاق جلّ النقّاد والفلاسفة على أنّ «الغناء معروف الشرف عجيب الأثر ، عزيز القدر ظاهر النفع في معاينة الرّوح ومناغاة العقل وتنبيه النفس واجتلاب الطرب وتفريج الكرب وإثارة الهزّة وإعادة العزّة وإذكار العهد وإظهار النجدة واكتساب السّلوة ومالا يحصى عدده» .
(الإمتاع ، ١ /١٣٦) .

أمّا في محور علاقة القول بقائله فقد اقتصروا على مسألة واحدة تناقلوها في هذا السّياق وإن كانت معلما من المعالم المهمّة الدالّة على ما يميّز نهجا في الكتابة عن نهج من جهة علاقته بصاحبه ، فالشعر مجال للذّات يمكنها أن تكشف فيه عن مكنونها وتعلّق به ما يلحّ عليها من جامح الهوى وعاصف الرّغبات .

وهو نمط القول الوحيد الذي يمكن أن يتّخذ من ذات قائله موضوعه بناء على عقد ضمنيّ بينه وبين المتلقّي باعتباره الموجّه لعمليّة الإبداع والمستفيد منها ، لأنّها تحقّق له بقدرة مستعارة هي قدرة المبدع لذّة الاندماج في «أنا» الشاعر فيفتح له وَهْمُ المطابقة في نفسه سُبلَ الدخول إلى مجاهلها التي لاتحيط بها عبارته مِنْ نَقْص في القُدْرة وتخلف عن

الإنشاء والخلق وكلّ هذا أتت عليه عبارتهم الجارية «أحسن الشعراء من أنت في شعره» .

يقول ابن رشيق :

«وقيل : ليس لأحد من الناس أن يطري نفسه ويمدّحها في غير منافرة إلاّ أن يكون شاعرا فإنّ ذلك جائز له في الشّعر ، غير معيب عليه» .

(العمدة ، ١/٢٥) .

بل إنّ الشعر يسمح لأصحاب المنازل وعلية القوم أن يتناولوا من المواضيع ما لو باشروه نثرا لكان مجلبة للمذمّة ومدعاة للاستنقاص . جاء في الصّناعتين :

«ومن ذلك أنّ صاحب الرّياسة والأبّهة لو خطب بذكر عشيق له ووصف وجده به وحنينه إليه وشهرته في حبّه وبكاءه من أجله لاستهجن منه ذلك وتنقّص به فيه ، ولو قال ذلك شعرا لكان حسنا» .

(الصناعتين ، ١٤٥) .

وإذا ما انتقلنا إلى محور العلاقة بين القول والمتقبّل نصادف تفضيل الشعر على أساس مخاطبة الملوك والسلاطين بكاف المخاطبة من جهة وعلى أساس كون المخاطب به أبدا لا يكون من العوام من جهة ثانية . فـ«من فضل الشّعر أنّ الشّاعر يخاطب الحاكم باسمه وينسبه إلى أمّه ، ويخاطبه بالكاف كما يخاطب أقلّ السوقه ، فلا ينكر ذلك عليه» .

(ابن رشيق : العمدة ، جـ١ ، ص٢٣)

إلاّ أنّ الاضطراب يشتدّ والارتباك يكثر حينما نولي وجوهنا شطر علاقة القول بالمقول فيه ، حيث نجد مطابقة الشعر للواقع مطلبا جوهريّا تارة «لأنّ الشعر كلام وماجاز في الكلام جاز فيه ومالم يجز في ذلك لم يجز فيه» وتارة أخرى يحصل الإقرار بعدم إمكانية المطابقة فيكون ذلك ذمّا للشعر مرّة «لأنّه لضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشاعر على الغلوّ .... وعلى الكذب» وتفضيلا له مرّة أخرى حيث جعلوا جواز الكذب في الشعر فخرا فالشعر «من فضائله أنّ الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه» .

(ابن رشيق : العمدة ، جـ١ ، ص٢٢) .

إلاّ أنّ الذي نلاحظه أنّ أنصار الشعر يخلط الكثير منهم أو ابن رشيق على الأقلّ بين الكذب الفني والكذب الاخلاقي ولايعني هذا أنّ من بين النقّاد من لم ينتبه إلى نوع الكذب المقصود في الشعر كابن طباطبا الذي يقول «إلاّ ماقد احتمل الكذب فيه ، في حكم الشعر من الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه» .

(ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ١٥) .

والعسكري حيث يقول «وقيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره فقال يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء» .

(أبو هلال العسكري ص ٦٣) .

التأويل

فما معنى أن يستمرّ السّجال على أشدّه إلى فترة متأخّرة بل لعلّ آثاره موجودة بيننا اليوم ؟

إنّ السّؤال يصبح أكثر إلحاحا بعد أن نسوق الملاحظتين التّاليتين :

١) إنّ معظم ما أثير حول الشعر من شبهات مثلا ، ينتمي إلى سجلاّت معرفيّة وقضايا نقديّة وأدبيّة وقع الحسم في شأنها منذ وقت مبكّر .

فلقد انتهى المنظّرون ، منذ نهاية القرن الأوّل وبداية الثاني من مناقشة موقف القرآن من الشّعر ، وفهموا بداهة أنّه ليس من الحكمة أن تحاصر الدّعوة الوليدة مفخرةَ مَنْ تتّجه إليهم وعلمَهم الأوحد تقريبا ، والباريء حكيم تسع حكمته كلّ شيء لا تخفى عليه خافية من ذلك فكان لابدّ من التأويل والتخريج وربط الآيات بظروفها وأسباب نزولها . ولقد وجدوا في تعامل الرّسول مع الشعر بابًا يسلس التأويل عليه كما جمعوا ما للخلفاء والصحابة وكبار الأئمّة وأفاضل الفقهاء من أقوال في الشعر وعمل فيه ليقدّموها بين يدي ما حملوا عليه تلك الآيات من تخريج .

فلماذا إذن يعودون إلى إعادة طرح مثل هذه القضايا ؟

كذلك الشأن في مسألة صدق القول وكذبه . فمنذ المؤلّفات النقديّة الحاسمة التي

كتبت في القرن الثالث وبداية الرّابع لحلّ أكبر أزمة عرفها الشعر والشاعر مع ظهور ما يسمّى بالمولّدين ، انتبه النقّاد والعلماء بالشعر إلى أنّ علاقة الشعر بالشاعر تغيّرت وأنّ قوله بدأ ينفصل عنه ليصير أداة لخدمة قضايا لا تمسّه مباشرة بل إنّه وجد نفسه في كثير من الأحيان مجبرًا على أن يقول مالا يريد أن يقول ، وأن يصرف قوله بمشيئة غيره لا بمشيئته ، ولذلك لم يبق من الممكن الدّفاع عن مسألة الصّدق بل قد يجرّ التمسّك بها إلى تعطيل العمل الشعري وقتل روح الإبداع لدى الشاعر والجرأة على اللّغة .

ولم يكن تغيّر الظروف السياسية الباعث الوحيد الذي حفّز العلماء العرب على حسم مسألة صلة النصّ بمرجعه ، حسبما نظريًا تنصهر بموجبه بعض الملاحظات المتناثرة المرويّة عن الفترات الأولى حول الكذب في الشعر والمبالغة في الصّفة فيه وخروجه عن الحدّ ، تنصهر في صلب تصوّر متكامل للعمليّة الشعريّة وما تقتضيه من وسائل لأداء جملة الوظائف المطلوبة منها ، فلقد كانوا يقدّرون أنّ الشعر كلام لا يعكس الأشياء وينقلها كما جاءت وإنّما يصوغها بأداته ويزيد في صفاتها ويوهم بما ليس فيها ، وأنّه صناعة لا تحقّق معنى وإنّما تروّج معنًى باللّفظ على حدّ عبارة الشيخ الرّئيس ، وقد وجدوا في ما تسرّب إلى بيئتهم من آراء في الشعر وأقوال في مختلف الصّناعات التي تقوم على الدّيباجة وحسن المعارض والتّزويق مابه فصلوا مقولة الكذب بصفة نهائيّة عن الشّحنة المعياريّة الاخلاقيّة ولم يبق مجال لفهمه على غير وجهه ، فما معنى أن يتواصل بعد كلّ هذا اعتبار الغلوّ بابا إلى «فساد اليقين» والاعتقاد بأنّ الشعر يحمل الشاعر «على الكذب والكذب ليس من شيم المؤمنين» ؟

لاشكّ أنّ من خصائص المناظرات والمخاطبات القائمة على الأحكام المنخرطة في نزعة أو المدافعة عن هوى عدم الالتزام بالنسق التاريخي ، لتطوّر المعارف واكتمالها وتأويل الظواهر بما يناسب أصول اعتقادها ، لذلك نراها تجري الحجّة الواحدة إبراما ونقضا ولا تأبه في اقتناصها بما استقرّ من علم وساد من رأي .

نعم إنّنا مقتنعون بكلّ ما سبق مدركون لأهميّة سياسة القول في مثل هذه المواطن إلاّ أنّ كلّ ما تقدّم لا يجيب عن السّؤال الأصلي الذي يمكن أن يطرح : لماذا هذه المناظرات والمفاخرات وماهي الأسباب التي تنفخ فيها حينا بعد حين فتؤجّجها ؟ من هذا السّؤال نخلص إلى الملاحظة الثانية .

٢) وقعت محاولات عديدة لفكّ النزاع الحاصل بين انصار الضّربين وبلغت النّظريّة الأدبيّة في تحديد مجال كلّ بلاغة منهما ووظائفها درجة قصيّة ربّما لم تدرس على الوجه الذي ينبّه إلى أبعادها النظريّة ، ولكنّها بيّنت بما فيه الكفاية أنّ المقايسة بينهما مقايسة مغلوطة من أساسها لا جدوى من ورائها ، ولقد دقّق بعض المفكّرين النّظر في مسألة العلاقة بينهما ووصلوا في الموضوع إلى نتائج نظريّة باهرة يتجاوز كثير منها الخصومة إلى مقرّرات أدبيّة غاية في الخطورة ، نكتفي منها بما أورده التّوحيديّ نقلا عن أبي سليمان المنطقي من رفع للإشكال في قضيّة الحال .

فقد قدّم المنطقيّ لما وقع استعراضه من آراء في المفاضلة بين الشعر والنثر بالتأكيد على أنّهما يشتركان في شيء جوهري هو انتماؤهما إلى «هذا المركّب الذي يسمّى تأليفا ورصفا» والمركب يعْني به ما حصل بالمزج على نسبة معلومة بين ما يأتي عن عفو البديهة وفيه تكون صورة الحسّ أكثر وصورة العقل أقلّ ، وما يأتي من كدّ الرّويّة بنسبة للحسّ أقلّ وحضور للعقل أقوى .

وبعد استعراض حجج الخصوم رجع التوحيدي إلى كلام المنطقي لأنّ فيه محاولة نظريّة جريئة لحسم المسألة حسما يقوم على اعتبارات نظريّة غاية في الأهمّية ، لعلّ أبعدها غورا رأيه البديع في مسألة الوزن التي اعتبرها جلّ المنظّرين خاصية الشعر الأولى ، فلقد رأى أنّ الوزن خاصيّة الكلام بدون تخصيص ، بقي أنّ هذا الوزن يختلف شكله من نمط إلى نمط فالوزن في الشعر نظمه وفي النثر سياقة الحديث ومجراه ، يقول :

«المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النّفس لا يحوم عليها شيء قبل الفكر ، فإذا لقيها الفكر بالذّهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة ، والعبارة حينئذ تتركّب بين وزن هو النّظم للشعر وبين وزن هو سياقة الحديث» .

(الإمتاع والمؤانسة ، ٢ / ١٣٨) .

وعلى هذا يعطف أمرين أساسيين : أوّلهما أن مجرّد الشكل في الخطاب ليس مدخلا له في البلاغة ، والذي لابدّ منه فيهما السّلامة والدقة وصحّة النسبة وما إلى ذلك من المقاييس المنتجة لأدبيّته ، وثانيهما التأكيد على أنّ بناء الرأي على افتراق الشعر والنثر بناء قاصر إذ بينهما من الاجتماع قدر ما بينهما من الاتفاق ، وأنّ المختلف بالأصول قد يتّفق بالفروع والمتباين بالطبيعة متآلف بالصّياغة .

فلماذا لم تهدأ المنازعة ولم تقدر هذه المحاولات الجدّية على تطويق الطّرح المتوتّر ؟

أبسط الفرضيات وربّما أقربها إلى قارىء التراث هو اعتبار المفاخرة موضوعا من موضوعات التّأليف وغرضا من أغراض الأدب ، ذلك أن العرب جروا على طريقة في التّأليف تعتمد الجمع فالتنظيم فالإضافة إن كانت إضافة ، وهذا يعني أنّنا متى صادفنا في مؤلّفات متأخّرة إعادةَ طرح لقضيّة لايعني ذلك بالضرورة أنّ أسبابها الباعثة عليها بقيت قائمة .

كما ينشىء فنّ من الفنون الأدبيّة سنّةً في الكتابة تبقى قائمة عند متعاطي ذلك الفنّ من المتأخّرين ، فتصبح المسألة غرضا من أغراضه وموضوعا من المواضيع الأدبيّة الّتي ليس لها بأصلها صلة إلاّ الذّاكرة البعيدة الباهتة ، ذلك شأن هذا الموضوع في المقامات مثلا فقد تحوّل عند بعض كتّابها إلى مناظرة تامّة الشروط يتوسّلون في إخراجها بوسائل الفرجة نذكر من بينهم الحريري والسّرقسطي .

إلاّ أنّ دارس امّهات النّصوص في قضيّة الحال سرعان ما يقتنع بأنّ جدوى هذه الفرضيّة محدودة ، وأنّ قدرتها على تفسير الظّاهرة تفسيرا مقبولا ضعيفة ، ففي كثير من تلك النّصوص صورة عن تواصل الخلاف وامتداد التنازع تؤكّد أنّ الأسباب لم تتراجع وأنّ للمسألة جذورا متمكّنة (سبق أن أشرنا إلى أنّ الأصل الاستعاري الذي اشتقّ منه السجلّ المعبّر عن الخلاف إنّما هو من أصل حربي) .

امّا الفرضيّة الثّانية فهي التي تردّ التّنازع بين الصّنفين إلى تنازع بين فئتين اجتماعيّتين ، هما فئة الشّعراء من جهة وفئة الكتّاب من جهة ثانية ، ومنبع الصّراع بينهما المكانة لدى السّلطان وطريقة خدمته .

فممّا لاشكّ فيه أنّ النّثر العربي في شكله المتطوّر الواعي بخصائصه ومميّزاته ظهر في فترة حاسمة في تصوّر السّلطة وممارستها ، سمّاها ابن خلدون «انقلاب الخلافة إلى ملك» . ولقد كان ديوان الإنشاء والكتابة من الدّواوين المهمّة ومقوّم من أهم مقوّمات الملك وهي السيف والقلم والمال ، ولقد كان كبار الناثرين العرب في فترات التأسيس الأولى كتّابا تولّوا خططا سلطانيّة مرموقة ، جعلتهم على صلة وثيقة بأصحاب السّلطة ونحن نعرف ما جلبت تلك الصّلات لأصحابها من حُظوة وما نَالَهُم من جرّائها من سوء منقلب .

ولقد تأثّر النّثر بكلّ أنواعه بهذه الظروف الخاصّة التي ألمّت بنشأته وبقيَتْ في أشدّ أنواعه بعداً عن الكتابة الديوانية ذكْرى هذه الصّلةِ الحميمة بالدّولة وخدمة السّلاطين ، بل إنّنا لا نستبعد أن يكون جمع بعض القدماء بين مِهْنَةِ الكتابة ومِحْنَةِ الكتابة قد ساهم في رسم الإطار المحيط بعلاقة الكاتب أو المفكّر بالسّلطة .

فلقد كان هذا الصّنف مدعوّاً في كلّ حين إلى الإيفاء بحاجتين متضاربتين في الغالب : تسخير قلمه لرغبات مخدومه وللذبّ عن الدولة ومساندة السّلطان ، فيكون خطابه ناطقاً بحاجات غيره يقول ما يريد منه أن يقول ، ولهذا سهل تنميط هذا الخطاب وحصره في نماذج معدودة .

ووضعه في خدمة فكر صاحبه ليكون معبّراً عن ذاته مبرزاً للعيان قناعاتِه وهذه طريقٌ وعرةٌ محفوفة بالمزالق مَنْ عثرت فيها قدمه هُريقَ دَمُه .

لقد كان الكتّاب في كلّ العصور يدركون تمام الإدراك هذه العلاقة الملزمة التي تربط تاريخهم ومكانتهم بتاريخ الدّول والملوك ومدركين لأهميّة الدّور الموكول بهم والخدمة الجليلة التي يسدونها لدولهم ، وقد جمع ابن ثوابة كلّ ما كنّا نقول في نصّ مهمّ أثبته التوحيديّ كاملاً :

«لو تصفّحنا ماصار إلى أصحاب النّثر من كتّاب البلاغة والخطباء الذين ذبّوا عن الدّولة وتكلّموا في صنوف أحداثها وفنون ماجرى الليل والنهار به ممّا فتق به الرّتق ، ورتق به الفتق وأصلح به الفاسد ولمّ به الشّعث وقرّب به البعيد وبعّد به القريب وحقّق به الحقّ وأبطل به الباطل لكان يوفي على كلّ ماصار إلى جميع من قال الشّعر ولاك القصيد (...) وأين من يفتخر بالقريض ويدلّ بالنّظم ويباهي بالبديهة ، من وزير الخليفة (...) ومتى كانت الحاجة إلى الشعراء كالحاجة إلى الوزراء » .

(الإمتاع ، ص ٢٣٧) .

ولقد مكّن لهذه الفئة في الدّولة ضمور حجم الشاعر بتراجع دوره وابتعاده عن الوظائف التي بوّأته المنزلة التي كانت له حين كان الشعر فتوّة وذبّاً عن القوم والقبيلة و «غناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها وذكر أيّامها الصّالحة وأوطانها النّازحة وفرسانها الأنجاد وسمحائها الأجواد لتهزّ أنفسها إلى الكرم وتدلّ أبناءها على حسن الشّيم» .

(العمدة ، ١ / ٢٠) .

إلاّ أنّ تحوّل الشاعر عن هذه المكانة شيء مسطور في الكتب شائع بين مؤرّخي الأدب وجامعي أخباره ، فلقد صار الشّعر مكسبة وتزلّفا ومدحا ، غاية قائله أن يكون القول مستجيبا لرغبة المقول فيه قادرا على تزهية نرجسيّته وتدعيم رأيه في نفسه .

بلغ تسخير الشعر للكسب درجة قصيّة «فصار قرض الشعر في الغالب إنّما هو للكدية والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت فيه للأوّلين» .

ونتيجة لذلك «أنف منه أهل الهمم والمراتب من المتأخّرين وتغيّر الحال فيه وأصبح تعاطيه هجنة في الرّئاسة ومذمّة لأهل المناصب الكبيرة» .

ابن خلدون ، المقدّمة ، في ترفّع أهل المراتب عن انتحال الشعـــر ، ١١٢٣) .

فلا غرابة إذن أن يكون التدافع بين الفنّين تدافعا بين فئتين وأن يكون أصل هذا التدافع نوع العلاقة بالسّلطة وجنس الخدمة التي يؤدّيها كلّ فريق للدّولة ، فمن كان يخدم مصلحة الدّولة ويصون منافعها ويذبّ عنها يشعر لا محالة بأنّه أرفع مكانة ممّن شغله الشّاغل التلطّف للقائم عليها والتوسيع من «أناه» وتقوية نرجسيّته .

ولمن المفيد دراسة المسألة دراسة مستقصية تحاول أن تستصفي كلّ النتائج التي ترتبت عن علاقة أشكال الخطاب وفنون القول بالسّلطة .

إلاّ أنّنا لسنا مقتنعين كلّ الاقتناع بأنّ هذا التفسير الفئوي هو الدّلالة العميقة لهذه المنازعة ، رغم ما يقوم في تاريخ الكتابة العربيّة من حجج تؤكّد هذا المنحى في التفسير ، ففي كلّ هذه الكتب والمناظرات إشارات تشي بأنّ وراء كلّ ذلك معنى آخر عميقا لعله أخطر من كلّ المعاني السّابقة .

فلقد لاحظنا مرارا أنّ أنصار الشعر وخصومه على السّواء يربطون بينه وبين نمط ثقافي وطريقة في التّواصل تختلفان عن نمط النثر وطريقته ، بل إنّهم أكّدوا أكثر من مرّة على أنّ مأتاهما ليسا واحدا وأنّ أصلهما في قوى النفس مختلف .

فالشعر عماد بنية ثقافيّة قناتها المشافهة ومستودعها الذّاكرة وأصلها الحسّ ، وليس البحث عن الأعاريض والأوزان فيه إلاّ صورة من صور البحث عن الوسائل التي تضمن للخطاب البقاء في حافظة معرّضة كلّ لحظة إلى عوامل التّلف والنّسيان والاختلاط .

على هذا النّحو نفهم قولهم المشهور :

«ما تكلّمت به العرب من جيد المنثور أكثر ممّا تكلّمت به من جيّد الموزون ، فلم يحفظ من المنثور عُشره ولا ضاع من الموزون عُشره» .

(العمدة ، ١ / ٢٠) .

فطريقة بنائه التي تربط أجزاءها بعضها ببعض تضمن طول بقائه على أفواه الرّواة وامتداد الزمان الطويل به ومن أجل ذلك ترسّخت العلاقة في البدء بينه وبين البيئة التي نشأ فيها ، وكان الشاعر مطالبا في شعره أن يكون صادقا جامعا في شعره أشتات تراث قومه ممجّدا قيمها مخلّدا مآثرها حتّى يكون صلة بين النّاس على اختلاف أزمنهم وبعد ديارهم . فلقد كان «علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه» لذلك جرى أنّه ديوان العرب وسجلّ أخبارهم وأيّامهم وذاكرتهم التي يتواصل عن طريقها ذِكْرُهم ، ولمّا كان شكل الخطاب في المشافهة وهيئة الكلام في الحفظ والرّواية أمرين أساسيين ، أكّدت مناهج التعليم التقليديّة جدواهما ، فهمنا الاحتفال ببنية الإيقاع الخارجي في التراث العربي ، فذلك الإيقاع لم يكن يؤدّي دورا جماليّا بالأساس وإنّما كان يؤدّي دور شدّ النصّ إلى الذّاكرة باعتباره بنية تقع على بنية لتجعلها أكثر تماسكا يستدعي بعضها في الذاكرة بعضها الآخر .

فالشعر إذن عنوان بنية ثقافيّة لها مراسمها المخصوصة في إنْتاج القول وتلقّيه ولها أيضا تصوّرها لوظيفة النصّ والكيفيّات التي تتحقّق بها تلك الوظائف .

أمّا النثر في صورته المكتملة فنمط طارىء ظهرت أولى نماذجه بعد ميلادِ الشّعر بدُهور ، والّذين يؤكّدون ، بمحض النّظر والتّصوّر ، أنّ الكلام كان كلّه منثورا ، لم يسعفهم تاريخُ الأشكال الأدبيّة بشاهد على ما يقولون إلاّ بعض النّماذج الغريبة المنسوبة إلى السّحر والكهانة .

والنثر بحكم أساليب تعاطيه والظروف الخاصّة الحافّة بنشأته سلوك ثقافي يعتمد الكتابة طريقة للإيصال ، والوثيقة المادّية مستودعا لما يستودعها صاحبها صيانةً للعلم وحفاظًا على المنافع .

«ولولا الكتب المدوّنة والأخبار المخلّدة والحكم المخطوطة التي تحصّن الحساب وغير الحساب لبطل أكثر العلم ولغلب سلطانُ النسيان سلطانَ الذّكر ولما كان للنّاس مفزع إلى موضع استذكار . ولو تمّ ذلك لحرمنا أكثر النّفع» .

(الحيوان ، ١ /٤٧) .

وفي هذه الطريقة تبديل لمخطّط التّواصل جملة وآليات البث والالتقاط وطرائق بناء النصّ ، فالمشافهة تقتضي أن يكون السّامع في حضرة المتكلّم وفي مجال مايصل إليه صوته كما تقتضي أن يكون النصّ في أساليب صياغته وطرق إيراد معانيه على هيئة يسهل معها فهمه وإدراك مضمون خطابه لأنّ النصّ منصرم ضائع ينعدم بمجرّد أن يقال ليس في قدرة الذاكرة الاحتفاظ بنسقه ، فيضيع منه في الغالب مالم يدرك لأنّ شكله وسيلة لأداء معناه ولذلك نراهم تأثّروا في صياغة مقاييسهم بهذا الجانب ، فمقتضيات المشافهة ماثلة بشكل واضح في مقولة الجاحظ المشهورة «خير الكلام ماكان قليله يغنيك عن كثيره وكان معناه في ظاهر لفظه» . وربما كان ذلك ظاهرا في كلّ النظام البياني العربي لمن تدبّره وقلّب الرّأي فيه .

امّا الكتابة فتوسّع من دائرة الاتّصال بجعلها الغائب شاهدا والقصيّ قريبا وتثبيتها النصّ في رسوم تحفظه وتقيه عاديات الدهر وآفات النّسيان فتتغيّر مراسم التقبّل ويتحوّل السّماع إلى قراءة تتحكّم في النصّ أكثر ، وتشقّه في كلّ اتجاه وتعاود قراءته إن احتاجت إلى ذلك وتنفذ إلى معناه من رسومه وخلفه المواثل .

فالنّثر والشّعر بنيتان مختلفتان بالماتي والهيئة وطريقه التّواصل والوظيفة ، وقد جمعت هذه الاختلافات في بنيتين ثلاثيتين هما :



افلا يكون التدافع بين النّمطين على مرّ الأيّام صورة لتدافع بنيتين ثقافيتـين مختلفتين : بنية أصلية قوامها الشّعر وبنية دخيلة متسرّبة قوامها النثر ولاسيّما أنّنا نجد البنيتين في قلب الصّراعات وواسطة التوتّرات التي انتابت المجتمع العربي الإسلامي إلى عصور متأخّرة .

إنّ في نشأة الفنون الأدبيّة وفي بعض النّصوص الأمّهات ما يجعل هذا التأويل مُمْكنا ، فلقد ساهمت العناصر الأجنبيّة مساهمة ذات بال في إرساء قواعد النثر وإليها تنسب منجزاته الأولى ، ولقد كان جلّه في آداب الملوك وسياسة الرّعية وفي مواضيع من تقاليدهم السّياسيّة العريقة أو من تجارب الأمم التي كانوا يعرفون آدابها ، ولقد تقلّد هؤلاء مناصب مرموقة في الدّولة وكانوا القائمين على المخاطبات السّلطانيّة حتى غدا بعضهم صاحب مذهب فيها .

والأكيد أنّ العلاقة بين هذه العناصر والعناصر العربيّة لم تكن صريحة خالصة وكان الحكّام أنفسهم ضجرين من قدرة بعض هؤلاء الكتبة ، مرتابين من صفاء نواياهم وليس قتْلُ ابن المقفّع ، على ما تذكر الكتب ، إلاّ صورة من صور ذلك الضجر .

ومع ذلك فليست هذه الناحية العرقيّة أهمّ عنصر في تأجيج النّزاع ، وإنّما الأهمّ منها اكتشاف الثقافة العربيّة شيئا فشيئا قصور أدَاتها الثقافيّة باكتشافها للحضارات الأخرى وطرق ممارستها لما نسميه نحن اليوم الفعل الثقافي .

ولمن أهمّ النّصوص دلالة في هذا المجال مقدّمة «الحيوان» للجاحظ التي تعبّر عن عمق شعور صاحبها بالفارق القائم بين ثقافتنا وثقافة غيرنا وإرهاصه بضرورة التحوّل عن عهْد الشعر والمشافهة إلى عهد النّثر والكتابة ، ولا نعتقد أنّ نصّا من نصوص ثقافتنا تناول فضل الكتاب كما تناوله الجاحظ في تلك المقدّمة الدّسمة ، ولقد كان تناوله له مندرجًا في استعراضه لوسائل البيان التي يختصّ بها الإنسان من جهة أنّه يمتاز عن بقيّة الموجودات بأنّه دليل يستدلّ ، فرأى للكتابة والخطّ من المزايا ما يفوق اللّسان وإن استعان بالإشارة ويفوق دلالة الإشارة ودلالة النصبة والعقد ، وفضل الكتاب عنده مراهنةٌ حضاريّةٌ وانخراطُ ثقافة في زمرة ثقافات وخروجُها من عزلتها التي أبقاها فيها اعتمادها على طريقة في القول فضيلتُها مقصورة عليها .

وعلى هذا الأساس لابدّ من مراجعة كلّ ماجاء في هذه المقدّمة متعلّقا بالشعر والّذي قد تستخلص منه القراءة العَجْلى غير ما تدلّ عليه النّصوص متى نظرْنا إليها مترابطةً .

فتأريخُه لميلاد الشّعر المعروف وحديثُه عن صعوبة ترجمة الشعر ومعجزة الوزن فيه ليست حديثَ المتبجّح المنتصر المفتخر بما عنده افتخار الجاهل ، وإنّما هي خيبة من اكتشف ضعف مَا بِيَدِه وقلّة جدواه بالمقارنة بما بدا يهبّ على الحضارة العربيّة الإسلاميّة من ريح الثقافات المجاورة .

إنّ المجتمع الجديد الذي بدأتْ تتحدّد معالمه في المدن والأمصار لايمكنه أن يبتني كيانه ويخلّد مآثره بالشّعر وحده ، لأنّه لايمكن أن يكون بضاعة صالحة للتبادل والترافد وقضاء المآرب والحاجات من تواصل الثقافات وترابطها لأنّه «لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النّقل ، ومتى حوّل ، تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجّب» .

(الحيوان ، ١/٧٥).

إنّ حركة النّقل التي ازدهرت في عصر الجاحظ ووضعته في حضرة نصوص مختلفة في مواضع شتّى هي التي فطّنته إلى هذه الخاصّية العجيبة في الشعر ، التي ماكان ليتفطّن إليها لولا ما وفّرته النُّقول من إمكانات المقارنة والمقايسة ، فقول الجاحظ : «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلّم بلسان العرب» لا تعني البتّة انه لا يعرف لغيرهم شعرا ولا تعني من باب أولى وأحرى أنّه يفخر بذلك وإنّما تعني أنّه لا يمكن ان يكون أداة تواصل بين ثقافتنا وثقافة غيرنا كما لايمكن لنا أن نساهم به في إغناء ما بحوزة غيرنا ، يدلّ على ذلك نصّه الذي عطفه على النصّ السّابق :

«وقد نُقلت كتُب الهند ، وترجمت حكم اليونانيّة وحوّلت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسنا وبعضها ما انتقص شيئا ولو حوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن مع أنّهم لو حوّلوها لم يجدوا في معانيها شيئًا لَمْ تَذْكُرْه العجم في كتبهم التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم» .

(الحيوان ، ١/٧٥).

فلا مناص لثقافة تريد ان تعطي بقدر ما تأخذ من ان تتحوّل عن أزمنة الشّعر وطقوسه لتدخل أزمنة الفكر والحكمة والبحث والتقصّي ، حتّى يجوز علينا النّقل ويرث غيرنا عنّا كما ورثنا عنه .

على هذا النّحو المقتضب المختصر يتبيّن أنّ الصّراع أصله دفاع بنية عن ذاتها ووقوفها في وجه عوامل الْخَلْخَلة التي جاءت تهدّد كيانها .

وإذا ما صحّت هذه الفرضيّات أمكننا النّظر إلى كثير من المظاهر الغريبة التي عَلِقَت بالنّثر نظرةً أخرى وتخريجها على غير الوجه الذي أوّلت عليه .

فالعارف بتاريخ النّثر العربي يلاحظ أنّه سرعان ما وقع تطويق جانب مهمّ منه بعناصر إيقاعيّة خارجيّة أثقلت كاهله وبدّلت هيئته حتّى أصبح مَا بَيْنَهُ وبين ماجاء قبله واهيا ضعيفا ، فلم يمض على نمط الجاحظ في النّثر قرن أو بعض القرن حتّى نجمت تباشير ما سمّي بعد ذلك النّثر الفنّي في نهاية الثالث وكلّ القرن الرّابع ، ومن أبرز خصائص هذا النّثر طغيان المحسنات عليه وإحاطة الايقاع الخارجي به من كلّ جانب حتّى أنّه أصبح في بعض نماذجه متين الصّلة بالشعر لا يفرقه عنه إلاّ الوزن .

إنّنا تعوّدنا أن نربط ذلك بالتأنّق والحضارة وحياة الترف والمدن ورهافة الحسّ ، ممّا حبّب إلى نفوس الكتّاب الصّنعة والتصنّع والتأنّق ، لكن ألا سبيل إلى اعتبار ذلك صورة من صور الصّراع غرضها ردّ النثر إلى الشعر بإغراقه فيه وتطويقه بوسائله ومن ثمّ ردّ الاختلاف إلى الائتلاف والمتعدّد إلى المفرد تعبيرا من تلك الثقافة عن رفضها الخروج عن دور الشعر الّذي شبّت على غنائيّته ؟

مناقشات بحث الدكتور / حمادي صمود

■ الدكتور محمد برادة :

كان بحث الدكتور حمادي بحثاً ممتازاً وخاصة في غياب الدراسات عن سوسيولوجيا الكاتب والشاعر في العصور القديمة ، وفي البحث محاولة تسعى الى رد المتعدد الى وحدة مؤتلفة وذلك ممكن عندما نتابع التطور ، كما فعل الباحث ، من داخل إطار النصوص الرسمية أو النصوص المعترف بها تلك النصوص التي كانت تحظى بإضفاء المشروعية عليها من خلال النحاة والبلاغيين وسواهم ، غير أنني أميل الى رأي آخر ذلك انه كانت هناك نصوص تنمو وتنبت على الهامش ابتداء من عند ابن المقفع والف ليلة وليلة الى مايمكن ان نجده في كتب التاريخ كالجزء الأول من الطبري .. وهذه النصوص كلها يمكن ان نعتبرها مجسدة للتخيل بالمعنى العميق والتي لاتغدو فيها اللغة هي الشرط الأساسي لتحقيق أدبيتها فهي تكتسب ادبيتها من أشياء اخرى وتتيح للمخيلة الشعبية أن تنطلق وتتجاوب مع النص الذي كان ينمو خارج محافل اضفاء المشروعية على النصوص الأدبية الرسمية المعترف بها ولذلك لا أرى الأمر يمكن ان ينتهي الى ما آل اليه من خلال تساؤلك . ولصديقنا جمال الدين بن الشيخ محاولة لإعادة قراءة نصوص السيرة والف ليلة وليلة وما كتب عن الاسراء والمعراج وسواها من الأعمال التي كانت تحظى بحضور كاسح في الأوساط الواسعة ـ اذا صح التعبير .

■ الدكتور جابر عصفور :

أما الاعجاب بهذا البحث فهو عظيم وسوف يتجلى في الاسئلة التي أريد أن أطرحها لا من منطق المخالفة وانما من منطق الحرص على مزيد من الفهم ومن هنا سأتوقف مباشرة ازاء الفرضية التفسيرية التي يقوم عليها البحث بأسره وهي باختصار أن الشعر والنثر بنيتان ، والبحث كله ينطلق في تفسيره من الثنائية الواقعة بين هاتين البنيتين المتعارضتين بالضرورة وهذا ما أريد ان اتوقف عنده ، الثنائية تضعنا على تحويقف فيه الشفاهي » وهو

الشعر « نقيضا للكتابي » وهو النثر » اولا ثم تضعنا إزاء الشعر الداخلي نقيضاً للنثر الخارجي وترتب على هذا ضمنا نتيجة قيمية هى ان الشفاهي الداخلي ادنى في القيمة في مقابل الكتابي الخارجي الذى سوف يتحول الى اعلى في القيمة بحكم الحسن والصفات الملصقة به .. هذا التركيز الشديد للتقابل البنيوي يدفعني الى طرح ثلاثة اسئلة على وجه التحديد .. اولا لماذا لاتكون الصفتان شفاهي كتابي واقعة على الاثنين معا ؟؟ بمعنى انه في داخل كل شعر شفاهية وكتابية وفي داخل كل نثر شفاهية وكتابية في الوقت نفسه بدل هذا التضاد الذى يصل بالاثنينية الى منطقة خطرة .

السؤال الثاني ألا تتجاهل الفرضية ان النثر العربي نفسه قد تحول تاريخيا من الشفاهية الى الكتابية ؟؟ وانه اذا عدنا الى سجع الكهان سنجد الشفاهية موجودة ولو عدنا الى الخطابة فسنجد الشفاهية موجودة ايضا ومع الزمن تحول النثر بنفس الطريقة التي تحول بها الشعر من الشفاهية الى الكتابية وازدواج الاثنين معا .

السؤال الثالث الا تؤدى الفرضية الى هذا الحكم القيمي الذى يمكن ان نختلف فيه والذى سوف يترتب عليه أنّ النثر بالضرورة اكثر قيمة من الشعر لأن النثر ينتمي الى عالم العقل والشعر سوف ينتمي الى عالم مناقض للعقل هذه هي الاسئلة تطرح كنوع من الاختيار ، وعندئذ اطرح مجرد اقتراح للتامل لماذا لانتأمل العلاقة بين الشعر والنثر في تصارعها على أساس انها علاقة بين اختلاف وظيفي لكلا الفنين على السواء من حيث هما بعض الاجهزة الايدلوجية للدول على مستوى التعاقب التاريخي .

■ **الدكتور كمال ابو ديب :**

الحقيقة ان البحث يطرح اسئلة جميلة للتأمل ومن باب التأمل والحوار يبدو لي أني بحاجة الى طرح مزيد من الاسئلة تتركز حول ثلاث نقاط في تقديري . السؤال الاول هو هل النمطان اللذان وضعهما الدكتور صمود احدهما بأزاء الآخر هما النمطان الوحيدان السائدان في أي فترة تاريخية نعرفها ؟؟ جوابي المباشر على هذا السؤال لا .. هناك انماط من النثر ورؤية الشعر الى جانبها في نفس المراحل التاريخية دائما .. ظهور الكتابة لم يكن أمرًا يخص النثر أو الشعر على حده .. وظهور الكتابة ترك آثاره العميقة على كل هذه الاشكال .. انتقل الشعر نفسه ايضا انتقل من مرحلة المشافهة الى مرحلة النظم الكتابي ونظريات صيغه معروفة عالميا وقادرة على تفسير ما حدث بالشعر بعد المرحلة الكتابية .. والنثر طبعا بدأ تدوينه مع القرآن الكريم .. في النقطة الثانية يبدو لى ان الاسئلة تتجاهل الى حد بعيد ان هناك تكوينات اجتماعية كاملة نشأت ثم اختلفت بنية المجتمع العربى اختلافا

جذريا بانتقال المجتمع من مجتمع لا مدني الى مجتمع مدني .. انتقال من تكوين اجتماعي يمكن ان تكون القبيلة فيه هي المؤسسة الاجتماعية الاولى الى تكوين اجتماعي مخالف تماما .. ويبدو لي اننا بحاجة الى ان نأخذ هذا الأمر بعين الاعتبار ايضا .. النقطة الثالثة .. تتعلق بسؤال أخير حول كون ما حدث للنثر اقترب به من الشعر أم ان شيئا حدث لكل من الشعر والنثر في القرن الرابع وما بعد ذلك .. يبدو لي ان الزخرف الشكلي طرأ على كلا الفنين وعلى الفنون النثرية ضمن النثر بشكل عام وعلى فنون شعرية ضمن الشعر بشكل عام أعتقد ان هذه الاسئلة ينبغي ان تؤخذ بعين الاعتبار في مناقشة المشكلة ..

■ **الدكتور محمد الهدلق :**

اشار الفارابي الى أن المراد بالقول الشعري هو مايتضمن ناحية شعرية ولكنه ينقصه عنصر الوزن وأذكر ان صاحب الموشح اشار في موطن من المواطن الى نوع سماه « الهزروف » وروى في حديثه عنهم خبرا عن عروة بن الزبير وقد سمع ابنا له ينشد شعراً فقال له : يابني ان هذا الذى تنشده ليس شعراً انه كان في الجاهلية شيء يسمونه الهزروف بين الشعر وبين النثر وهو شعرك هذا .

فهل هذا الشيء الذى اشار اليه صاحب الموشح وقال انه بين الشعر والنثر هو ما أسماه الفارابي « القول الشعري ؟ » وهل مر الدكتور بنماذ ج من عهد الجاهلية تشير الى هذا ؟؟ هذه نقطة .. النقطة الثانية هي ان الاستاذ الفاضل في تتبعه لأولئك الذين ناقشوا الفرق أو المفاضلة بين الشعر والنثر لم يكن هدفه الحصر ولكنى وجدت انه اهمل الاشارة الى عدد من النصوص المهمة التى تسبق كثيرا من العلماء الذين اقتبس منهم .. في مقدمة هؤلاء نجد الصابيء في نص له اقتبس منه ابن الأثير ونجد ابن سنان الخفاجي أيضا هو الآخر قد ناقش تلك القضية .. كما ان ابن الأثير ايضا قد تحدث عنها وقد تحدث عنها غيره ووجدت ان الاستاذ الكريم قد اقتبس كثيرا من صاحب العمدة واقتبس من غيره من المغاربة وترك من المشارقة الكثير حتى صاحب المقامات الحريرى فقد تحدث عن هذه القضية في احدى مقاماته .. النقطة الثالثة هي أن الباحث يجنح الى المغاربة فقد اورد نصا لصاحب العمدة قال فيه انه لم يحفظ من النثر الا العشر ـ ولم ينقد من الشعر الا العشر .. وكأنى به قد وافق على هذا بدليل انه لم يعلق عليه ونحن نعلم ان ابا عمرو بن العلاء قد قال مقولته المشهورة « ما انتهى اليكم من الشعر الا اقله » وهذا يعنى انه لم يصل الينا هذا الشيء الذى أشرت اليه .. نقطة رابعة هي في مسألة احسست بأنه يعزو مسألة المنافسة بين الشعراء وبين الكتاب الى صراع شعوبي .. أحسست هذا احساسا ولم ينص على هذا ولكنه وهو يتحدث

عن رأي الجاحظ اشار الى أن الجاحظ أحس ان الذين أسلموا ودخلوا في العقيدة الاسلامية واصبحوا من رعايا الدولة الاسلامية .. جاءوا بعلوم كثيرة وان العربي ليس عنده شيء يفخر به الا الشعر فمن أجل ذلك أشار الجاحظ الى مسألة ان الشعر لايترجم وكذا ، وانه لو ترجم هذا الشعر لما استفاد منه اليونان ولا الهنود شيئا .. والذي يبدو لى ان هذا لايمكن ان يعزى الى صراع شعوبي ولكنه صراع المهنة فالكتاب يدافعون عن مهنتهم وهم بهذا يدافعون عن الشيء الذين يرتزقون منه والشعراء كذلك ، أما ما أشرت ، من أن ابن المقفع قد قتل فنحن نعلم ان كثيرا من الشعراء قد قتلوا كبشار بن برد فهذه تسقط تلك .

■ **الاستاذ سعيد السريحي :**

في البداية أود أن اقول ان هذا الصراع الذى تحدث عنه الدكتور صمود جعلنى استحضر موقف النقاد الكتاب من شاعر كان اعرابي الصنعة هو ابو تمام حسب ما جاء في الآمدي حينما قال ان الكتاب كانوا يناصرون البحترى ضد ابي تمام الاعرابي واستحضر في نفس الوقت تلك الصفعة التي وجهها ابو تمام الى الكتابة حينما هتف : « السيف اصدق انباء من الكتب » .. غير انى أود أن اتحدث عن نقطتين .. اولاهما ان نطلق الوظيفة الاجتماعية كان جزءا كبيرا من البحث في المفاضلة بين الشعر والنثر يجعلني استحضر نصا غائبا بامكاننا ان نستكشف من خلاله بعد هذه الدراسة وما تتكىء عليه ، ذلك النص الذى ينسب فيما أظن الى الأصمعي ، ولكم ان تصححوا معلومتي ، حينما قال « ان العرب كانت تجعل الشاعر في مرتبة فوق الخطيب .. حتى سعى الشعراء بشعرهم الى الملوك وابتذلوه لدى السوقة فقدم العرب الخطيب على الشاعر » .. فهنا تأتي المفاضلة بين الخطبة وهي ضرب من النثر والشعر من منطلق الوطنية أو الدور الاجتماعي الذى يؤديه كل منهما .. وهذه المفاضلة تتحقق داخل بناء المجتمع العربي وكذلك تتوغل تاريخيا الى ما قبل المرحلة التى تحدث عنها الدكتور صمود .

النقطة الاخرى وهي ما انتهى اليها البحث من حديث عن ان الصراع بين الفنين لم يكن متوقفا عند حدود الرؤية النقدية التى كانت تنصب عليها وانما تمثل في انفتاح الفنين على بعضهما وهنا نقطتان .. الاولى ان الانفتاح لم يكن من النثر باتجاه الشعر فحسب وانما كان محاولة لاقتحام النثر للشعر وذلك عن طريق معايير الكتاب التى سادت منذ الجاحظ والتى تمثلت في شعر شاعر كابن الرمي مثلا .. بالنسبة لقضية النثر وما ظهر فيه من مزاوجة وما الى ذلك هذه ايضا لاتتوقف عند حدود التداخل الذى حدث بآخرة ذلك ان الفنين انما كانا يتحاوران بشكل مستمر عبر العصور مما يمكن ان يكون نوعا من دوران

بنية النثر على نفسها فيستعيد النثر في القرن الرابع والخامس ذلك البناء الذى كان له في العصر الجاهلي حينما كان يتمثل في سجع الكهان فالفنّان لايفترقان تماما وانما يلتقيان في محاور عبر السياق التاريخي لهما .

■ **الدكتور عبدالله المعطاني :**

ان الذين فاضلوا بين الشعر والنثر حاولوا ان يتحدثوا عن القرآن الكريم باعتباره نصا نثريا فأبو عابد الكرخي يقول : « ان النثر أصل الكلام والنظم فرعه والأصل اشرف من الفرع » الى ان يقول « وبه نزلت الكتب السماوية » . فهل تأثرت الاحكام النقدية بهذه المسألة فاكتسب النثر قيمته حينما أصبح القرآن نثرا ؟.

وقد تحدث الباحث عن الكتابة وكتاب الملوك وكأنما كان يتحدث عن الكتابة السلطانية والكتابة السلطانية تختلف في نظري عن الكتابة الفنية ، ولذلك فان الجاحظ حينما أخذ ليكون كاتبا سلطانيا لم يبق في المهنة الا يوما واحدا ثم عاد الى ما كان عليه .

وقد جاءت الكتابة على يد علماء اللغة حينما اخذوا يكتبون عن الخيل وعن الابل وبذلك تمتد الكتابة لتسبق الكتابة السلطانية .

■ **الدكتور عز الدين اسماعيل :**

السؤال الأول يتعلق بقضية الشفاهية والكتابية وانا اعتقد انها اقدم بكثير من المرحلة التى رصدت .. وهناك دراسة ستظهر قريبا تؤكد ان الشعر الجاهلي في مرحلته الاخيرة قبيل الاسلام في شكله ومضمونه كان يؤكد مرحلة التحول من الشفاهية الى الكتابية واثره هذا مرصود ومحدد وواضح .. هناك اذن تحول في الحضارة العربية منذ ما قبل الإسلام من الشفاهية الى الكتابية حتى في مستوى الشرح .. الشفاهية استمرت في النثر أيضا كما ذكر وفي نماذج كثيرة منها دونت بعد ذلك وهي القصص .. القصص العربي كله والجاحظ نفسه صاحب القضية هو كاتب هذا القصص .. هو مسجل هذا القصص نقله من حالة الرواية الى حالة الكتابة ، فعملية القص كانت كما نعرف مستفيضة قبل الكتابة ثم تحولت الى الكتابة منذ البداية .. انا اعتقد بالنسبة للشعر العربي والمنافسة بينه وبين النثر وضيق الحيز او المجال الذى يتحرك فيه الشعر العربي هو الذى جعله يواجه هذه العاصفة من جانب النثر .. على اساس ان النثر أفقه أوسع وأرحب واكثر قدرة على التعرض لأشياء كثيرة .. لكن لو نظرنا الى الشعر كما عرفنا عند اليونان وعند الرومان وعند الشعوب الاخرى حتى العصر الكلاسيكى .. سنجد ان الشاعر وجد لنفسه متنفسا في غير القصيدة

التقليدية وأصبح ركنا أساسيا في بنية الحضارة الغربية ممثلة في عطائها الشعرى الموظف في اطار المسرح .. في اطار القصص الشعري .. وقبل ذلك في اطار الملاحم .. فإذن الشعر ليس نقيصة فيه انه كان محصوراً عندنا لأنه كان يمكن ان يكون اكثر شمولية لو انه اتسع به المجال لمعالجة قضايا المجتمع من خلال أطر أخرى غير اطار القصيدة .. المسألة الأخيرة ولعلها طرحت ولذلك لا أكررها بشكل زخرفي وهي ان المعالجة ارتبطت بالنثر المعني بالنثر السلطاني ، والنثر الفني ومادخل على ذلك من تصنيع وصنعة ، .. ولكن النثر العربي له اشكال كثيرة سابقة تماما وبشكل كتابي وممارسة كتابية حقيقية منذ وقت مبكر اذا استرجعنا على الأقل كتب المغازي اولا ثم كتب التاريخ ثانيا ثم كتب الفقه ثالثا ثم كتب تفسير القرآن وهي بالتأكيد كتابية ونثر وقد وظف فيها النثر لغرض معين .. لعلنا لانتحدث اذن عن النثر الأدبي المصنوع ولكن عن النثر العربي فاذا كانت القضية بين نثر وشعر فلعله يتضح من هذا ان النثر كان يشق طريقه ويسعى الى ان يغطي المساحة التي لم يكن الشعر العربي قادرا على تغطيتها .

تعقيب الباحث على المناقشات

شكراً سيدى الرئيس .. نشكر الاساتذة الذين ساهموا بالنقاش في هذه المسألة .. والحقيقة انا مسرور لأن النقاش دار حول قضايا اعتقد انه ليس لدينا لها حل وهي من الآفاق التي يجب ان يدخلها البحث عندنا .. من أهم هذه القضايا وأبدأ بملاحظة الاستاذ عز الدين اسماعيل وهي قضية الشفهي والكتابي .. ماهي مستويات تحديد الشفوي والكتابي .. يعني هناك مستويات عديدة أذكر أو أكتفي بمستويين .. يمكن ان يحدد المستوى بوسيلة الاتصال أي بالقناة فقط وهذا طبعا لا يؤثر في طبيعة الكتابة .. ولكن يمكن ان نقوم بخطوة اخرى اعمق في طبيعة المكتوب .. وطبيعة المكتوب هي قضية القضايا .. والحقيقة أن البحث عندنا في هذه القضايا تقريبا غائب تماما .. فنحن اليوم نمارس اشكالاً مكتوبة وموضوعة حتى على « الرتاب » ولكنها تبقى في بنيتها الأساسية شفوية والعكس .. ويمكن ان يكون حاملا نص كتابي .. حاملا شفويا .. يعنى المشافهة .. يمكن أن تكون المشافهة حاملاً لنص فيه خصائص المكتوب .. هذه القضية قضية متشعبة والبحث فيها عندنا غائب وهي قضية مهمة جدا لأنها تسمح بمعرفة مختلف الرؤى التي يمكن أن تشق حضارة من الحضارات او ثقافة من الثقافات .

فالجاحظ مثلاً الذى ارهص في المقدمة ، بينما اعتقد ، بهذا التحول الهام من المشافهة الى الكتابة .. او من الذاكرة الى الوثيقة .. هو نفسه لم يستطع ان يتخلص من شروط الفترة التي يتحرك فيها .. فجاء كثير من مقاييسه البلاغية مخالفا تماما لهذا الارهاص .. فالجاحظ اسس بلاغة الشفوي اي بلاغة الخطابة .. في حين انه في مقدمة كتاب الحيوان على أشد الوعي بأن الثقافة العربية مقبلة ربما على مرحلة تحول اساسية .

القضية الثانية يادكتور كمال هي قضية الاجناس والأنواع الأدبية .. ماهي حدود الأنواع عندنا من قام منا بدراسات تحديد الأنماط والأنواع والأجناس انت تعلم كما اعلم أن مسألة الاجناس الأدبية مسألة مسكوت عنها تقريبا .. ولذلك هل النمطان هما النمطان السائدان ؟ .. أجاب محمد براده قال لا .. هناك انماط اخرى كانت أنماطًا هامشية أو مهمشة ، وهي الأنماط التي تمارس أو تعبر عن التخييل .. نعم صحيح ولكن هذه الأنماط لم اهتم بها في هذا البحث لانني كنت أحاول ان أتعقب ما تقوله الوثيقة النقدية عن ذاتها .. يعني في مستوى النصوص الرسمية وفي مستوى النصوص التي تدخل في نطاق بنية الصناعة .. اما هذه النصوص الاخرى التي توجد فيه بشكل أساسي فهي نصوص يصعب علينا حتى تصنيفها .. فهي شعر ونثر في نفس الوقت .

كتاب الف ليلة وليلة مثلا .. او بعض قصص المعراج .. يعني كيف يمكن تصنيفها ؟ المسألة الثالثة هي مسألة النصوص وهل ماجاء في البحث يحيط بالنصوص ؟؟ .. طبعا لا .. أنا أخذت بعض النصوص الشواهد .. والنصوص كثيرة وليس الغرض من البحث ان استقصي ـ ولكن أن احمل الطلبة على التأويل يعني معناه التفكير في القضايا التي يمكن أن تكون بالنسبة لجامعاتنا أبحاثا في المستقبل .. ولذلك اقتصرنا على بعض النصوص .. وأيضا يعرف الباحث كيف يقع اختيار النصوص أحيانا فاختيار النصوص تتحكم فيه أحيانا ظروف حتى مكتبية فحينما يكون النص بحوزتك فانك تستعمله اكثر من نص ليس بحوزتك .

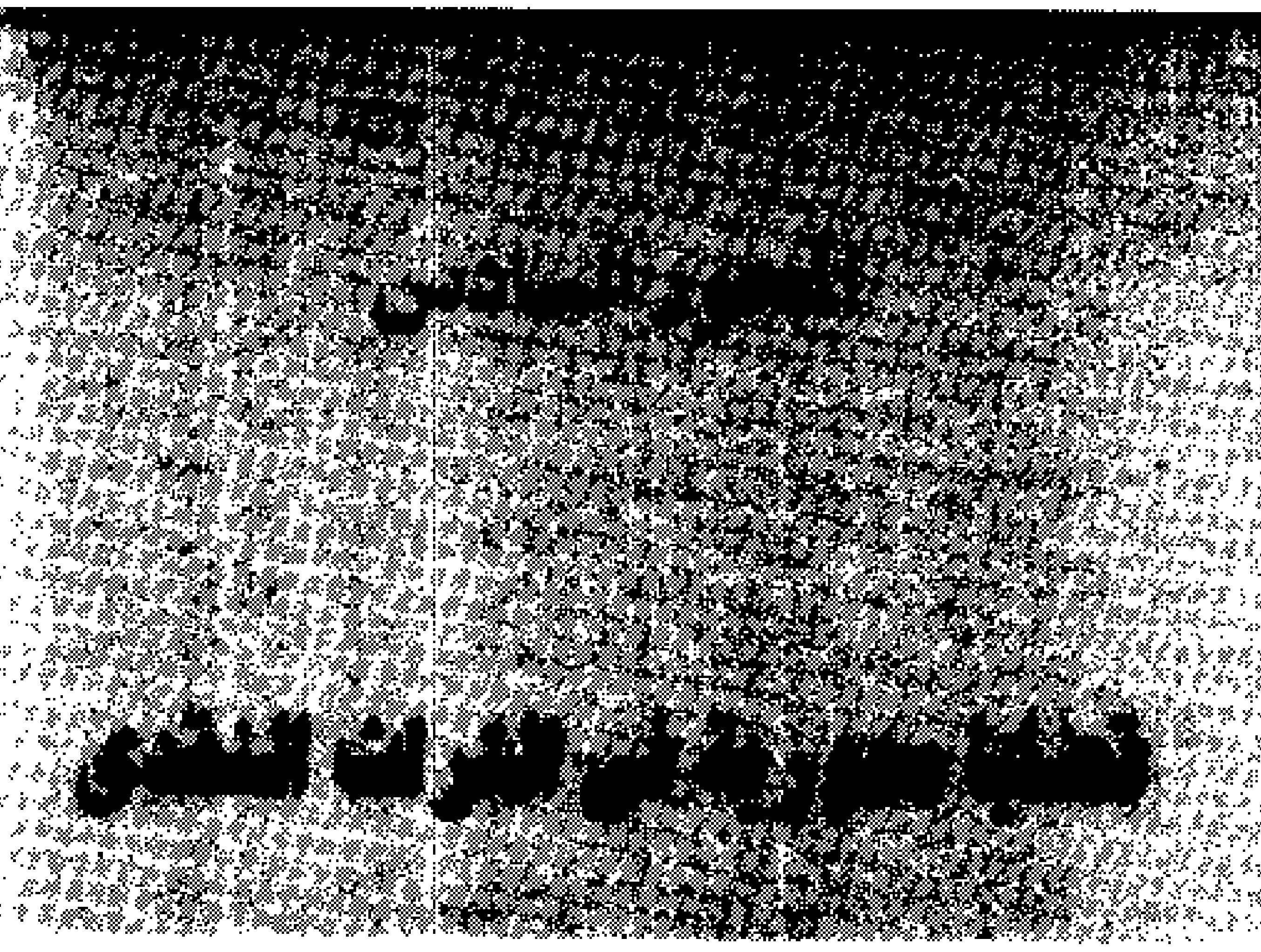
اشارة الدكتور سعيد السريحي الى منطق الوظيفة الاجتماعية اشارة مهمة ولكن ما أشرت اليه من امر الشاعر الذى يوضع أو يسفل عن الخطيب .. اعتقد انه امر تحول عميق عبر عنه جابر في مقدمة كتابه عن مفهوم الشعر عند العرب فيما سماه بمحنة الشاعر . محنة الشاعر .. الذى خرج في القرن الأول والثاني او واجه قضية مهمة هي كيف استلب منه قوله .. اى ان الشعر لم يعد له وكان لابد من البحث عن تأويل فني لهذه الازمة ومن ثم انتشرت في الأوساط النقدية اذ ذاك قضية الصدق في الشعر والكذب في الشعر والاحالة

فيه .. واهملت قضية الكذب وقضية الاحالة في الشعر على انها قضايا فنية من خصائص الشعر في فترة لم يكتشف فيها بعد التراث العربي .

بالنسبة للدكتور الهدلق حول القول الشعري ففيما أعرف أن جميع الفلاسفة والعرب الذين درسوا الشعر في نطاق كتاب الشعر لأرسطو .. كانوا يقصدون بالقول الشعري شيئا لا أظنه هذا ـ الهزروف ـ الذي لا أعرفه ـ تعلمت الكلمة الآن ـ يعني يقصدون به القول القادر على فعل الشعر من غير ان يلتئمه وزن وقافية .. اذن هو بشيء من التعريب ما يسمى اليوم بالشعرية .. يعني ان يكون الكلام قادراً على فعل الشعر .. بدون ان يكون موزونا في حين أنني فهمت ان « الهزروف » هذا هو شعر ساقط لان الرجل يقلل من شأن ما يقوله ابنه .

مسألة لماذا اهتم الفلاسفة بقول الشعر هي قضية معقدة وهي قضية لها صلة بكتاب الشعر في حد ذاته .. لأن كتاب الشعر لم يكن على كلية الشعر ولذلك عندما واجهه الفلاسفة العرب وخاصة ابن رشد واجهه من جهة الكليات وقالوا ان الامور المتعلقة بشعر اليونان وما يتعلق بقضاياهم هذا امر ربما لايهمنا فإذن في هذا النطاق اضطروا الى هذا المفهوم حتى يكون تفسيراً لبعض ماجاء في كتاب الشعر .

❋ ❋ ❋



أ ـ من المشاكلة إلى الاختلاف

«العمودية والنصوصية في النقد العربي »

د . عبدالله محمد الغذامي

ب ـ معالجة اشكالية القديم والجديد

في «الوساطة بين المتنبي وخصومه»

للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني

د . علي البطل

جـ ـ تكثيف اللغة الشعرية قراءة في مبحث السرقات

أ . سعيد مصلح السريحي

من المشاكلة
إلى الاختلاف

«العمودية والنصوصية
في النقد العربي»

الدكتور عبدالله محمد الغذامي
جامعة الملك سعود - الرياض

● هل يمكن عقليا ان يحدث تطابق ما بين اللفظ والمعنى ؟

يقرر الشيخ الرئيس ابن سينا أن العلاقة ما بين الالفاظ والمعاني ليست علاقة تكافؤ[1] . وذلك لأن الالفاظ ـ بما انها أصوات دالة بتواطؤ ، حسب تعريف الغزالي[2] ـ هي في نطاق المحدود والمحصور ، أما المعاني فلا حد لها ولا حصر ، ولهذا تحتم اشتراك أمور كثيرة في لفظ واحد ، وعلى تعبير ابن سينا تقوم المعادلة على (انحصار الأسماء في حد ، ومجاوزة الأمور كل حد)[3] .

وهذا (الانحصار) لا يقف عند حدود المستعمل من ألفاظ اللغة ، بل انه يشمل المهمل ايضا ، ولقد أدرك الخليل بن أحمد هذه السمة في اللفظ اللغوي وتبينها من خلال كشفه للصيغ المهملة التي لم يرد لها دلالات في الموروث اللغوي ، ولكنها مع هذا صيغ داخلة في حدود الامكان الدلالي وفي حدود الحصر والتقنين . وعلى عكس ذلك تكون المعاني التي ربما نراها (مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي) ، كما يقول الجاحظ[4] : الا انها كثيرة ومتشعبة ـ كما يقول الجاحظ أيضا ـ وكثرتها وتشعبها يتجاوزان حدود الحصر .

وهذا المفهوم الذي يقول به ابن سينا عن (انحصار الأسماء في حد ، ومجاوزة الأمور كل حد) هو ناتج رياضي استقرائي وبالتالي فهو ضرورة عقلية قائمة وحاصلة ، وليس بميزة جمالية من حيث الأساس ، ولكننا نجد أن هذا الاضطرار المادي تحول مع الممارسة الانشائية إلى سمة جمالية يتحرك بها الابداع الأدبي ويمتاز بها ، حتى صار قيام (المعنى الجليل في اللفظ القليل) ظاهرة بلاغية ينشدها المبدع ويطرب لها المتلقي ، وهذا معناه أن الشرط الاضطراري تحول إلى شرط جمالي يوظف الضرورة ويفيد منها ، وقد يتجاوز الأمر

---

١ ـ ابن سينا : الفن السابع من جملة المنطق من كتاب الشفاء : السفسطة ، تحقيق احمد فؤاد الاهواني القاهرة ١٩٦٥ ص ٣ ـ ٤ نقلاً عن عبدالسلام المسدي ـ مجلة الحياة الثقافية ـ تونس ـ العدد العاشر ١٩٨٠ ص ٢٥) .

٢ ـ ابو حامد الغزالي : معيار العلم . ص ٧٥ (تحقيق د . سليمان دنيا ـ دار المعارف ، القاهرة ١٩٦١) .

٣ ـ ابن سينا : كالسابق في هامش (١) .

٤ ـ الجاحظ : الحيوان ٣ / ١٣١ (تحقيق عبدالسلام هارون ، القاهرة ١٩٣٨) .

إلى درجات يكون اشتراك اللفظ في معان كثيرة ميزة مطلوبة كشرط لبلاغته في حين تزول الميزة لو أن اللفظ اقتصر على معنى واحد لا يحتمل سواه ، وفي ذلك يقول الجرجاني :

« اعلم انه إذا كان بينا في الشيء انه لا يحتمل الا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه وانه الصواب إلى فكر وروية فلا مزية ، وانما تكون المزية ويجب الفصل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجها آخر »[5] .

والجرجاني هنا يوظف ما هو في الأصل عيب لغوي كشفه ابن سينا ومن قبله الخليل بن أحمد في نقص ألفاظ اللغة عما يطلب منها حمله من المعاني ، وحينما يوظف الجرجاني هذا النقص توظيفا جماليا يجعله معيارا لبلاغة اللغة وميزة في التعبير فانه بذلك يؤسس لمفهوم (الاختلاف) الذي به تكون البلاغة من حيث تعدد وجوه الدلالة ، ومن حيث اتكاء الدلالة على علاقات السياق الناتج عن تركيب الكلام ، وهذا يبعد الدلالة الوضعية أو يؤجلها ويعلق تحققها بتحقيق الجملة واكتمال القول أولاً ، من أجل أن تتكشف وجوه المعاني ، فينتفي بعضها ويثبت آخر ، وكل ذلك يكون بعد بلوغ الكلام غايته في التركيب والنطق ، وهذا هو (الفكر والروية) اللذان يقتضيهما تفاعل المستقبل للقول الأدبي ـ كما يقول الجرجاني ـ ومن ذلك تتحرك النفس فاعلة ومفكرة ومتروية مما يبعث الحياة في النفس وفي النص ، ويختم الجرجاني مقولته السابقة قائلاً :

« ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر ورأيت للذي جاء عليه حسنا وقبولاً يَعْدِمُهُما إذا أنت تركته إلى الثاني » .

هذه صورة حية يرسمها الجرجاني لتفاعل القارىء مع النص ، ولتحرك النص وتحولاته من دلالة إلى أخرى ، وهذا هو عنصر مفهوم (الاختلاف) وعلاقة المعنى عضويا بحالات التركيب اللفظي وتحولاته وتنقلاته من دلالة أولى صريحة الى دلالة ثانية كانت ضمنية واقتضى أمر كشفها إلى تحرك فكر القارىء ورويته .

ولكن هذا المفهوم وما يمتاز به من وعي نصوصي متطور لم يستطع أن يسجل لنفسه الغلبة في تاريخ النقد العربي ، ذلك لأن المفهوم البلاغي الذي سيطر هو مفهوم (المشاكلة) الذي يقوم على تقييد العلاقة ما بين اللفظ والمعنى وحصرها في حدود التطابق من جهة ، والوضوح من جهة ثانية ، وهذان العنصران ، التطابق والوضوح ، هما اللذان قام عليهما

---

٥ ـ الجرجاني : دلائل الاعجاز ـ ص ٢٢١ (تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا ـ دار المعرفة ـ بيروت ١٩٧٨) .

٦ ـ القزويني : التلخيص في علوم البلاغة ٣٧ (شرح عبدالرحمن البرقوقي ـ دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٣٢) .

المنظور البلاغي الـذي جاء بعد الجرجاني وتتلمذ عليه ولكنه لم يدرك أماد تفكيـره النصوصي ، ولكي يتبين لنا الأمر فعلينا أن نقف على تعريفات علوم البلاغة الثلاثة ، حسبما اتفق عليها البلاغيون :

١ ـ علم المعاني : هو علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال[٦] .

٢ ـ علم البيان : هو علم يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه[٧] .

٣ ـ علم البديع : هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة[٨] .

في التعريفات الثلاثة نجد أن البلاغة تقوم على ثلاثة أسس هي :

أ ـ المطابقة ما بين اللفظ والمعنى .

ب ـ الغاية هي في الوصول إلى معنى واحد .

جـ ـ الوضوح ، وهذا أيضا شرط لتحقق المعنى الواحد ، لأن عدم الوضوح يفضي إلى تعدد المعاني .

هذه الأسس الثلاثة التي يفترض قيام علوم البلاغة عليها هي أيضا أسس مفهوم (المشاكلة) وعناصرها ، وهي النقيض التام لمفهوم (الاختلاف) حسبما نجده عند الجرجاني والذي يتأسس على تضاعف الدلالات وغموض العبارة ، ولقد تطرقنا لبعض ملامح هذا المفهوم من قبل[٩] ونزيده الآن ايضاحا بمقارنته مع مفهوم (المشاكلة) .

مفهوم المشاكلة :

تكوّن هذا المفهوم منذ أن تطرق الآمدي لفكرة (عمود الشعر)[١٠] وتأسس الرابطة بينها وبين الطبع ، ثم وصف ذلك كله بأنه (المعروف) مما يعني حكر هذه الصفة داخل هذا التصور ونفيها عن كل شعر لا تتمثل فيه شروط العمود والطبع المعروف ، ولكن الشعر العربي كان وصار قبل أن يكون الآمدي ، ولم تنحصر فيه التوجهات ولا حالات الانشاء في

---

٧ ـ السابق ٢٣٥

٨ ـ السابق ٣٤٧

٩ ـ انظر بحثنا : (من المشاكلة إلى الاختلاف : مشكلة المعنى في النص الأدبي) من بحوث مهرجان المربد السابع ١٩٨٦ . منشور في : مجلة الفيصل . الرياض . عدد ١٢٠ في فبراير ١٩٨٧ ص ٢٤ . ومجلة الحياة الثقافية . تونس ١٩٨٧ .

١٠ ـ الآمدي : الموازنة ص ص١٠/١١ (حققه محمد محيي الدين عبدالحميد . السعادة . مصر ١٩٥٩) .

نسق قولي واحد ، ومن المحال التحدث عن الشعر العربي على انه ذو عمود ثابت أو انه يقوم على طبع واحد ، فللشعر طباع يصعب حصرها وله أعمدة تتنوع وتتشكل ، وقد استعصت على تصنيفات الدارسين ، ويكفي أن نتذكر طبقات ابن سلام الجمحي التي بلغت عشرين طبقة ، ولم تف بسد غرض الناقد فأدخل بينها تصنيفات أخرى من شعراء القرى وأصحاب المراثي .. ولا ريب ان هذا يعني تعدد الطباع وتنوع الأعمدة ، مما يلغي فكرة وجود عمود واحد أو طبع ثابت في الشعر العربي .

وإذا ما كان الشعر العربي واسع الديوان ومتنوعه وغير قابل لأن يحصر تحت مصطلح عرفي واحد ، فان ما يبقى بين يدي الآمدي هو ما يتبادر إلى ذهنه من تصور نظري يخصه وحده ، ويصدر عن ذائقته الخاصة وثقافته الشخصية ، وهي ما يمكن أن يصفه الآمدي بصفة (المعروف) ، فالمعروف هنا هو ما يخص الآمدي من الشعر ، وليس ذلك بصفة شاملة لكل أشعار العرب ولو أردنا تصور هذا (المعروف) لدى الآمدي لوجدناه متمثلا بالصفات التالية :

« يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام » .

ومن كانت هذه صفته فهو :

« مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف »[11] وما فارق ذلك فهو ـ عنده ـ لا يشبه أشعار الأوائل ولا هو على طريقتهم .

وهو لا يشبه أشعار الأوائل حسب رأي الآمدي (لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولدة) .

هنا في هذه الجملة الأخيرة نستطيع أن نكتشف بسهولة أن الآمدي يتكلم عن ثقافته الخاصة ، وعن ذائقته الشخصية لأن مسألة (الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة) ليست مما يستطيع أحد نفيها عن أشعار الأوائل ، ولو انتفت لانتفى معها كل وصف ابداعي أو بلاغي للشعر ، ويكفينا وقفة على المعلقات لنرى فيها الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولدة ولن نتابع هذا المبحث الآن وسنخصه بوقفة لاحقة ـ ان شاء الله ـ ولكننا نشير هنا إلى أن الآمدي كان يعتقد أن صفاته ، المتعلقة بالطبع المقتضي تجنب التعقيد وما يدخل في بابه ، هي خلاصة تجربة البحتري الشعرية ، وهذا رأي لا يصمد أمام الفحص النقدي النصوصي ، ولقد نظر الجرجاني في شعر البحتري فوصل إلى نتيجة مخالفة لرأي الآمدي ، وإليك ما قاله الجرجاني :

١١ ـ السابق ١١ .

« إنك لا تجد شاعرا يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب ورد البعيد الغريب ، إلى المألوف القريب ، ما يعطي البحتري ويبلغ في هذا الباب مبلغه ، فانه ليروض لك المهر الأرن رياضة الماهر حتى يعنق من تحتك أعناق القارح المذلل ، وينزع من شماس الصعب الجامح حتى يلين لك لين المنقاد الطيع ، ثم لا يمكن ادعاء أن جميع شعره في قلة الحاجة إلى الفكر والغنى عن فضل النظر ، كقوله :

فؤادي منك ملآن وسري فيك اعلان

وقوله :

عن اي ثغر تبتسم

وهل ثقل على المتوكل قصائده الجياد حتى قل نشاطه لها واعتناؤه بها الا لأنه لم يفهم معانيها ، كما فهم معاني النوع النازل الذي انحط له إليه ، أتراك تستجيز أن تقول إن قوله :

منى النفس في أسماء لو يستطيعها

من جنس المعقد الذي لا يحمد ، وأن هذه الضعيفة الأسر ، الواصلة للقلوب من غير فكر ، أولى بالحمد وأحق بالفضل ؟ »[١٢] .

هذا رأي الجرجاني في شعر البحتري واستناد هذا الشعر على قاعدة (المعاني المولدة) التي تحتاج إلى فكر ونظر ، وتصل إلى حد الصعوبة في الفهم ، وعلاقة شعر البحتري بالمعاني البعيدة سمة أشار اليها ابن الرومي الذي أطلق وصف (رقي العقارب) على شعر البحتري ورقي العقارب هي ما لا يفهم من الكلام ـ حسب ما ذكر ـ الثعالبي[١٣] ـ .

كما أن الباقلاني حينما طلب الغرابة والتعقيد عند البحتري وجدهما في أحسن قصائده وأكثرهن اثرة لدى الشاعر نفسه ولدى سواه من النقاد . ولقد أشار الباقلاني إلى سمات الغلو في الصنعة والتكلف في الصياغة واستجلاب العبارات[١٤] . ولئن قلنا ان غايات الباقلاني كانت تشريحية (تفكيكية) ، بمعنى انه كان يقصد البحث عن عيوب الخطاب الشعري لدى البحتري ، فان هذا القول لا يساعد مقولة الآمدي أو يحجب معارضتها ، لان الآمدي نفسه كان يستند على فكر تفكيكي مماثل ، من حيث انه كان يسعى إلى تقويض

---

١٢ ـ الجرجاني : اسرار البلاغة ١٣٤ ـ ١٣٥ (تحقيق هـ . ريتر مطبعة وزارة المعارف . استانبول ١٩٥٤ ـ صورة مكتبة المثنى ببغداد ١٩٧٩) .

١٣ ـ الثعالبي : ثمار القلوب في المضاف والمنسوب . ص ٤٣١ (تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم . دار المعارف . القاهرة ١٩٨٥) .

١٤ ـ الباقلاني : اعجاز القرآن . ص ص ٢١٩ . ٢٢١ . ٢٢٣ . ٢٢٤ (تحقيق السيد احمد صقر . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٧) .

أسلوب ابي تمام من باب توصيف شعر البحتري بأنه مطبوع ، وأنه يسير على خطى الأوائل في صفاتهم التي افترضها الآمدي ، وفي المقابل يأتي أبوتمام صاحب البعد والتوليد ، ولقد يكون للآمدي الحق في منح ذائقته لمن شاء من الشعراء ، ولكن ليس من الممكن أن نقبل تصنيفه للشعر العربي كله ، أو حتى لشعر البحتري ، بصفات لا تثبت أمام الفحص الموضوعي ، وهانحن نجد ناقدين وشاعرا يبدون في شعر البحتري آراء تخالف وتناقض رأي الآمدي ، ويضاف اليها ما رواه الآمدي[١٥] نفسه من اعجاب أبي تمام بالبحتري وتقديم النصح له ومن ثم تتلمذ البحتري على أبي تمام ، والاعجاب يقتضي تقدير التجربة وقبولها ، وهذا يفضي بنا إلى القول أن سمات عمود الشعر الواردة لدى الآمدي ليست معيارا لأشعار الأوائل ولا تصلح أن تكون نظرية نقدية عن الشعر العربي ، ولكنها خلاصة ذوقية تخص الآمدي ولا تشمل ديوان العرب ، ولعل السؤال الملائم في هذه المسألة هو سؤال الجرجاني الذي نحسب أن توجيهه إلى الآمدي سوف يكون مدخلا نقديا صحيحا ، وهو :

« أتراك تستجيز أن تقول إن قوله :

مني النفس في أسماء لو يستطيعها

من جنس المعقد الذى لا يحمد وأن هذه الضعيفة الاثر ، الواصلة الى القلوب من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالفضل »[١٦] .

هذا سؤال يتجه إلى أطروحة الآمدي ، تلك الأطروحة التي مضى صاحبها دون أن يسمع هذا السؤال ، ولا بد أنه كان قادرا على الاجابة ، ولكن كتابه لا يجيب على سؤال مثل هذا مما يجعل مفهومه لعمود الشعر مفهوما يفتقر إلى سمات معيارية ووصفية صحيحة تستند على (النصوص) ونتائج التحولات الأسلوبية التي لمسها النقاد الآخرون لدى البحتري الذي كان يمثل الأساس الشعري لنظرية الآمدي .

العمودية والنصوصية

في الفقرة السابقة رأينا ملامح الافتراق ما بين الآمدي والجرجاني في حكمهما على تجربة البحتري الشعرية ، على أن التصور النظري لدى الآمدي يقوم على مبدأ (المشاكلة) ، وهو مبدأ يفترض وجود عمودٍ شعريٍّ عربي واحد ، تتمثل فيه صفات البلاغة بحدودها

١٥ ـ الآمدي : الموازنة ص ١٢ .

١٦ ـ الجرجاني : اسرار البلاغة ١٢٥ .

الاصطلاحية التي تقوم على المطابقـة والمعنى الواحـد والوضـوح وهذه هي صفات (العمودية) التي أسسها الآمدي كمتصور نقدي ، وفي مقابل ذلك نجد ما سوف نسميه (النصوصية) وهي المتصور النقدي الذي يستند على (تشريح) النصوص والخروج منها بمنظور نقدي يؤسس لنظرية في الأدب ، وهو ما نجده لدى عبد القاهر الجرجاني ، وكما أن العمودية تقوم عـلى مبدأ (المشـاكلة) فـإن النصوصيـة تقوم عـلى مبدأ (الاختلاف) ، ولكي تتضح الفروق النظرية بين هذين الاتجاهين النقديين فاننا ستقيم ـ هنا ـ مقارنة نظرية بين المرزوقي والجرجاني .

والمرزوقي في مقدمته لحماسة أبي تمام يستند على الآمدي في تصوره لعمود الشعر وإن لم يذكر ذلك ، كما أن من مراجعه ابن طباطبا وقد ذكره بالاسم وقدامة بن جعفر الذي ينقل المرزوقي تعريفه للشعر دون أن يحيل اليه[١٧] ، كما انه قد نقل عن الصابي ـ من دون اشارة أيضا ـ وذلك في مسألة الكثرة والقلة ما بين الشعـراء والكتاب[١٨] . وهـذه المرجعيات تعني أن مقدمة المرزوقي هي خلاصة نظرية صاغها الكاتب من الأعمال النقدية السابقة عليه في القرنين الثالث والرابع إلى الخامس الهجري ، وبالتالي فهي تمثل صياغة نهائية لمفهوم العمودية تم استخلاصها من كتب النقد العربي ، وهي خلاصة تركز على مبدأ (المشاكلة) وتتمحور حوله ، وحينما نعارضها بالجرجاني فاننا نقيم حوارا بين تيارين نقديين قاما داخل الموروث العربي وعاشا فيه ، وهما العمودية متمثلة ـ هنا ـ في مقولات المرزوقي ، والنصوصية التي تنبعث من تصورات الجرجاني المغايرة والمخالفة لما لدى المرزوقي .

والمرزوقي يدخل موضوعه محددا غايته في انها تقوم على وجوب (أن يتبين ما هو عمود الشعر عند العرب)[١٩] ، أي انه يقطع منذ البدء أن ما سوف يحدده من صفات هي سمات الشعر العربي (التليد) ، وهذه اضافة متطرفة إلى مقولات الآمدي ، حيث إن الآمدي وصف تحديداته بانها (العمود المعروف)[٢٠] وهذا تعبير لا يبلغ درجة القطع والبت في الحكم على الشعر العربي ، وان كان يشير إلى ذلك حينما يستخدم كلمـة

---

١٧ ـ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، ص ص ٧ ـ ٨ (تحقيق احمد امين وعبد السلام هارون ، لجنة التاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣) .

١٨ ـ اشار إلى ذلك الدكتور محمد الهدلق الذي حقق رسالة الصابي عن الشعر ، وقدمها في الندوة التي اقامها النادي الادبي الثقافي بجدة تحت عنوان (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) في ٧/٤/١٤٠٩ هـ (١٩/١١/١٩٨٨ م) .

١٩ ـ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ٨ .

٢٠ ـ الآمدي : الموازنة ١٠ ـ ١١ .

(الأوائل) ، اما المرزوقي فانه يخطو خطوة أكثر جراءة من استاذه فيقطع بالصفة ويقيد الشعر العربي كله في عمود معروف عند العرب ، وحينما يقول العرب فإنه لا يحدد هذه الصفة ولا يؤرخ لنهايتها ، سوى أن يردد كلمتي القديم والتليد دون أن يضع حدودا لذلك مما يجعل صفة (العرب) عنده غير متميزة بأي عرف اصطلاحي .

على أن الهدف الذي يسعى اليه المرزوقي من وراء تحديده لعمود الشعر هو أن يعلمنا فضيلة الشعر (الأتيّ السمح على الأبيّ الصعب)[٢١] . وهذا عنده هو الشعر المطبوع الذي ينأى عن (التعمل) ويستند على الطبع المهذب بالرواية لكي يكون (عفوا بلا جهد)[٢٢] . وهذا هو ما يسميه الجرجاني (بالحسناء العقيم) لأنه شعر لا يفعل سوى ان (يسرد على السامعين معاني معروفة وصورا مشهورة ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تحفظ اعدادها ولا يرجى ازديادها ، وكالأعيان الجامدة التي لا تنمى ولا تزيد ولا تربح ولا تفيد وكالحسناء العقيم والشجرة الرائقة لا تمتّع بجنى كريم)[٢٣] .

وهذه الحسناء العقيم هي صورة النص (الأتيّ السمح) الذي يطلبه المرزوقي ، في مقابل (الأبيّ الصعب) الذي يأخذ به الجرجاني ، وهذا هدف يحمل اختلافا جوهريا ما بين (العمودية) و (النصوصية) ، حيث يتطلب العمودي نوعا من النصوص تكون (عفوًا بلا جهد) بينما النصوصي يطلب (النص / المجهد) لأن من (المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل والطف وكانت به أظن وأشغف ، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ ...... مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه وتقدم المطالبة من النفس به)[٢٤] . هكذا يقرر الجرجاني مستندا على (الطبع) ولكن مفهوم الطبع هنا يختلف عن ذلك الوارد لدى الآمدي والمرزوقي ، حيث إنه هناك يعني (طبع الأوائل) أي ذائقة الآخرين . بينما هو عند الجرجاني يعني طبع القارىء ونفسه ، أي ذائقة المتلقي وحساسيته قبالة النص ، وهي ذائقة تستند إلى ما يمنحها النص من متعة النظر والتأمل ، والوقوف على حالات معاني النص ، وما يتولد عنها من دلالات تفضي إلى

---

٢١ ـ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ٩ .
٢٢ ـ السابق ١٢ .
٢٣ ـ الجرجاني : أسرار البلاغة ٢٥١ .
٢٤ ـ السابق ١٢٦ .

معنى المعنى ، وهذه ليست ميزة في النص الادبي فقط ولكنها - أيضا - شرط لشرف صنعته وعلو فضيلته كما يقول الجرجاني :

« وما شرفت صنعة ، ولا ذكر بالفضيلة عمل ، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما »[٢٥] .

ويزيد الجرجاني من موقفه إلى جانب النص (الأبيّ الصعب) والتنائي عن (الآتيّ السمح) فيقرر أن النصوص تتجه نحو الدلالة المطلقة ، وهي الدلالة التى لا تقف عند حدود الكشف الأولي ، بل تظل لغزا يلازم حالات قراءة النص ، وكلما بدا للقارىء أنه قد أمسك بالمعنى فر النص من بين يديه ، ليظل القارىء ساعيا وراء (الأبيّ الصعب) الذى يظل أبيا صعبا ولا يتحول أبدا إلى آتيّ سمح ، ويقول الجرجاني في ذلك :

« انك لتتعب في الشيء نفسك وتكد فيه فكرك ، وتجهد فيه جهدك حتى إذا قلت قد قتلتُه علما ، وأحكمته فهما ، كنت الذي لا يزال يتراءى لك فيه شبهة ، ويعرض فيه شك ...... وإنك لتنظر في البيت دهرا طويلا وتفسره ، ولا ترى أن فيه شيئا لم تعلمه ثم يبدو لك فيه أمر خفي لم تكن قد علمته »[٢٦] .

من هذا ندرك اختلاف الغاية التى تسعى اليها (العمودية) وهي تتمثل في النص الآتيّ السمح ، بينما غاية (النصوصية) تتجه نحو النص الأبيّ الصعب ، الذي لا يقبل النزول إلى حالة التأتيّ أو السماح ، وهذا يقودنا إلى تلمس صفات الآتيّ السمح مما يقوم على مبدأ (المشاكلة) ، ويؤسس للمفهوم العمودي ، وفي مقابله نضع صفات الأبي الصعب ، الذي يقوم على مبدأ (الاختلاف) ويؤسس للتصور النصوصي .

والمرزوقي يضع تصوره للنص الآتيّ السمح في سبع صفات ، ويركز على الصفات الثلاث الأولى وهي :

١ - شرف المعنى وصحته .

٢ - جزالة اللفظ واستقامته .

٣ - الاصابة في الوصف .

وهذه في رأيه هي التى تحقق أدبية الأدب ، وبها كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات ، حسب عبارة المرزوقي[٢٧] ، التى تلمح إلى أن الادب الجليل هو ما توفرت فيه هذه المزايا الثلاث .

---

٢٥ - السابق ١٣٦ .

٢٦ - الجرجاني : دلائل الاعجاز ٤٢٣ .

٢٧ - المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ٩ .

وفي تأمل هذه الصفات الثلاث نجد انها في حقيقتها صفة واحدة لا ثلاث ، وهي : صحة المعنى ، ذاك لأن استقامة اللفظ واصابة الوصف لا يكونان إلا من أجل صحة المعنى ، وهذا يجعل المعنى شيئا منفصلا عن اللفظ وسابقا عليـه ، اي أن تفكير المرزوقي يقوم على وجود هذا الفصل وهذه الأسبقية للمعنى ، وهذا هو السبب في اشتراطه لاستقامة اللفظ ، إذ لا قيمة لهذا الشرط إلا إذا تصورنا وجود المعنى الشريف اولاً ، ثم قيام اللفظ الساعي نحو ذلك المعنى ، ويعزز ذلك قول المرزوقي عن (إصابة الوصف) ، فالاصابة تقتضي وجود هدف خارجي نسعى نحوه إلى أن نصيبه ، ومن هنا فان النص يكون اعادة انتاج لمعنى سالف ، ولا يتحقق الابداع حينئذ إلا بحدوث (المشاكلة) التامة ما بين اللفظ المستخدم وذلك المعنى الشريف ، وما الاصابة في الوصف الا حالة التشاكل التام بين الدال والمدلول ، ومن هنا اشاد المرزوقي بزهير بن أبي سلمى ، لأنه لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال ، حسب مقولة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، وهذه هي مشاكلة الملفوظ للمعقول .

والمرزوقي يضع هذا تحت دائرة (الطبع) مجاريا للآمدي في ذلك ، ويجعله أساسا للتفريق ما بين المصنوع والمطبوع ، ولكن النقاد الآخرين يخالفون هذا الرأي ويجعلون زهيرا ومدرسته من (المتكلفين) وينفون عنهم صفة المطبوعين ، وهذا هو رأي الأصمعي في زهير والحطيئة وغيرهما من عبيد الشعر ، وقد جاراه في ذلك كل من ابن قتيبة وابن جني والمرزباني[٢٨] ، وهذا يجعل الأساس الذي اتكأ عليه الآمدي أساسا غير راسخ ، لاسيما ما يتعلق باجادة المعنى واصابته ، مما يشترطه المرزوقي للمطبوع ، ولكن الأصمعي يجعل ذلك من سمات التكلف وهي ضد المطبوع ، وفي ذلك يقول الأصمعي عن الحطيئة :

« وجدت شعره كله جيدا فدلني على أنه يصنعه وليس هكذا الشاعر المطبوع ، انما الشاعر المطبوع الذي يرمي بالكلام على عواهنه » .

هكذا ينقل ابن جني عن الأصمعي ويؤيده في ذلك ويزيد عليه بقوله (وهذا باب في غاية السعة وتقصيه يذهب بنا كل مذهب ، وانما ذكرت طريقه وسَمْته لتأتم بذلك وتتحقق سعة طرقات القوم في القول)[٢٩] .

---

٢٨ ـ عبدالله الغذامي : الصوت القديم الجديد . ص١٤٥ (الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٧) .

٢٩ ـ ابن جني : الخصائص/٣/٢٨٢ (تحقيق محمد علي النجار . دار الكتاب العربي . بيروت ١٩٥٧) . وانظر : عبدالله الغذامي السابق .

وسعة طرقات القوم في القول تقتضي تنوع أعمدة الشعر وتعددها وانها لباب في غاية السعة ـ كما يقرر ابن جني ، ناقضا أحادية النظر عند العموديين .

وإذا ما كان أساس المرزوقي عن المطبوع متهاويا ، فان مقابلته مع الجرجاني ستزيد من التفريق ما بين التصورين العمودي والنصوصي ، ذاك لأن المرزوقي يجعل عيار صحة المعنى مرتبطا بما يحكم به (العقل الصحيح) ، وهذا العقل الصحيح مع المعنى الصحيح هما أساس شرف المعنى[٣٠] ، أما الجرجاني فانه ينقض هذا التصور ويقوم بعزل فكرة (الصحة المطلقة) عن حال تذوق النص الأدبي ، بل إنه ينعي حال القارىء الذي يبحث في الشعر عن الصحة المطلقة ، ويرى ان هذا الصنف من القراء ليس من أهل التذوق والمعرفة ، وفي ذلك يقول :

من « كان لا يفتقد من أمر النظم إلا الصحة المطلقة وإلا اعرابا ظاهرا فما أقل ما يجدي الكلام معه ، فليكن من هذه صفته عندك بمنزلة من عدم الاحساس بوزن الشعر والذوق الذي يقيمه به ...... في انك لا تتصدى له ولا تتكلف تعريفه لعلمك انه قد عدم الاداة التي معها تعرف ، والحاسة التي بها تجد »[٣١] .

هذا مصير طالب الصحة المطلقة في الشعر ، انه مطرود من مساحة التذوق والمعرفة ، وذاك لأن الشعر لا يقاس حسب (مقتضيات العقول) ، هذا ما يراه الجرجاني مخالفا وناقضا لرأي العموديين الذي قال به المرزوقي عن صحة المعنى بناء على مقتضى العقل الصحيح ، وفي ذلك يقول الجرجاني :

« وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة ان يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف علة لحكم يريدونه ، وان لم يكن كذلك في **المعقول ومقتضيات العقول** ، ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله اصلا وعلة ، كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وان يأتي على ما صيّره قاعدة وأساسا **ببينة عقلية** بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بلا بينة »[٣٢] .

فالشعر يقوم على (الادعاء) ولا يتكىء على البينة العقلية لاثبات دعواه ، وإنما البينة فيه تصدر عن مقدماته ، وعلاقات السياق فيه ما بين المقدمة والنتيجة الدلالية المتولدة عنها ، وذاك لأن الشعر تخييل ، وهذه **ماهية الشعر** ، والتخييل ـ فيما يرى الجرجاني ـ

---

٣٠ ـ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ٩ .
٣١ ـ الجرجاني : دلائل الاعجاز ٢٢٥ .
٣٢ ـ الجرجاني : اسرار البلاغة ٢٤٨ .

هو (الذي لا يمكن أن يقال انه صدق وأن ما اثبته ثابت وما نفاه منفي) ، والتخييلي (مفتنُّ المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبا ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ، ثم انه يجيء طبقات ، ويأتي على درجات) ، والشعر لا يقاس بالعقل ولكن قياسه (قياس تخييل وايهام ، لا تحصيل واحكام) ، هكذا يجزم الجرجاني[٣٣] ويحسم مسألة (أدبية الأدب) حسما يناقض التصور العمودي ويحل (الادعاء والايهام) محل الصحة والاصابة ، أي يضع الاختلاف بديلا عن المشاكلة ، والنصوصية في مواجهة العمودية .

وبعد الصفات الثلاث السابقة يأتي المرزوقي بأربع صفات تكمل أبواب عمود الشعر السبعة ، وسنقف عندها وقفات مقارنة نستبين فيها الفوارق بين النظرتين .

واولاهن هي مسألة التشبيه والاستعارة ، حيث يشترط المرزوقي في الشعر أن يكون قائما على (المقاربة في التشبيه) و (مناسبة المستعار منه للمستعار له) ، وهذان بابان من أبواب عمود الشعر ، يضافان إلى الثلاثة المذكورة أنفا ، والأمر هنا يقوم على المشاكلة التامة ، حيث يقرر المرزوقي ان المقاربة في التشبيه هي فيما :

« أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات اكثر من انفرادهما » ، والسبب في ذلك هو أن :

« يبين وجه التشبيه بلا كلفة » .

وهذا واحد من شروط النص الآتيّ السمح الذي يجيء (عفوا بلا جهد) ، ولا يصح في نظر المرزوقي ان يخرج التشبيه عن حالة المقاربة والمشاكلة التامة الا في استثناء واحد فقط وهو :

« ان يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له » أي أن العلاقة بين طرفي التشبيه لابد أن تكون قائمة في الذهن العام وماثلة في التصور المعقول قبل أن يقوم الشاعر بعقد هذه العلاقة ، مما يعني أن النص يعيد صياغة الأمور المألوفة في العرف الثقافي السائد ، وذلك ـ كما يقول المرزوقي ـ لكي يسلم من الغموض والالتباس[٣٤] ، ومن هنا فان التشبيه يستند على ما هو مشهور (أشهر صفات المشبه به وأملكها له) .

وكذلك يكون شأن الاستعارة أيضا فهي ـ عنده ـ تقوم على « تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به »[٣٥] .

---

٣٣ ـ السابق ٢٤٥ .
٣٤ ـ عن ذلك انظر المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ٩ .
٣٥ ـ السابق ١١ .

فالأساس في الاستعارة هو عين الأساس في التشبيه ، من حيث المقاربة / والمشاكلة / والتناسب / ومن هنا ذكر المرزوقي أن الاستعارة القريبة من أقسام الشعر الرئيسة ، كما انه يجعل (التشبيه النادر) قسما أخر من تلك الأقسام[٣٦] ، وهذا أمر يبدو عليه التناقض ، إذ كيف نأخذ بالتشبيه النادر اذا كنا قد قيدنا التشبيه – أصلا – بأشهر الصفات ومقاربة العلاقة فيه ، والحال ما بين الندرة ، وشهرة الصفة ، هي حال التضاد والتناقض ، ولعل المرزوقي قد اضطرب هنا بناء على اضطراب مصادره ، لأنه في مسألة أقسام الشعر جاء ناقلا عن غيره حيث صدر جملته بكلمة : (وقد قيل ... الخ) .

والرأي الذي يراه المرزوقي في مقاربة التشبيه وتناسب الاستعارة ، هو ما دار حوله تفكير النقاد الأوائل ، (ولن نجد هذه النظرة الى الاستعارة عند ابن طباطبا وقدامة والحاتمي والآمدي فحسب ، بل نجدها عند غير هؤلاء من بلاغيي القرن الرابع ونقاده ، أمثال الرماني والخطابي ، وأبي الحسن الجرجاني والعسكري ، بل نجد هذه النظرة تستمر وتسود في القرن الخامس ، يؤمن بها ابن رشيق وابن سنان ، ويصدر عنها الباقلاني والمرزوقي ، والشريف الرضي ، ولم يحاول واحد من هؤلاء ان يناقش مناقشة جدية ما خلفه رجال القرن الرابع ، انه عبدالقاهر الجرجاني ، وحده ، الذي يمثل الاستثناء لهذا الحكم)[٣٧] ، كذا يقرر جابر عصفور ، مما يعني أن مبدأ (المشاكلة) كان هو النظرة السائدة حول وظيفة الاستعارة والتشبيه في لغة الشعر ، ولكن الجرجاني يخرق هذه القاعدة بالرغم من صلابتها وجماعيتها ، ويضع (الاختلاف) أساسا جماليا في لغة الشعر بكل مقوماتها ، وعلى رأس ذلك يأتي التشبيه ويأتي الاستعارة ، حيث يجعل (التباعد) في التشبيه أدعى للمزية والفضل وكلما اشتد التباعد كانت النفوس به أعجب ، وفي ذلك يقول :

« إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب »[٣٨] .

وذلك أن القاعدة الجمالية هي ما قام على الاختلاف ، لكي يوجد داخل هذا الاختلاف ضربا من الائتلاف وهذا هو معنى التشبيه الذي يقتضي (تصوير الشبه بين المختلفين) ،

---

٣٦ – السابق ١٠ .

٣٧ – جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص ٢٢٣ وانظر ايضا ص ١٨٦ (دار التنوير ، بيروت ط ٢ – ١٩٨٣) .

٣٨ – الجرجاني : اسرار البلاغة ١١٦ .

فالأصل هو الاختلاف ، ومن شأن الشعر أن يوهمنا بالغاء هذا التباين بين الأشياء من خلال اقامة علاقات لم تكن من قبل ، وهذا شرط لتحريك المتعة القرائية ، حسبما يقرر الجرجاني :

« وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين فى الجنس مما يحرك قوى الاستحسان ، ويثير الكامن من الاستطراف »[٣٩] .

هذا هو السبب الجمالي لمتعة النص ، الذي يقف همزة وصل بين أطراف العالم ليعيد ترتيب العلاقة داخلها ، فيؤسس فينا لذة جمالية من نوع جديد ومختلف ويطلق فعله فينا ، ذلك الفعل الذي يصفه الجرجاني :

« فى انه يعمل عمل السحر فى تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المُشئم والمُعْرق ، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبها فى الأشخاص الماثلة ، والأشباح القائمة ، وينطق لك الأخرس ، ويعطيك البيان من الأعجم ، ويريك الحياة فى الجماد ، ويريك التئام عين الأضداد ، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين »[٤٠] .

تلك غاية التشبيه إذن ، هي غاية تتجه نحو التباين والأضداد والمختلفات لكي تجعل الوهم حقيقة والحقيقة وهما ، أما نشدان المشاكلة فمسألة تخرج عن غاية الشعر ، وهذا ما يحدده الجرجاني ناقضا به رأي العموديين حول لغة الأدب فيقول :

« إن الأشياء المشتركة فى الجنس المتفقة فى النوع تستغنى بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل فى إيجاد ذلك لها وتثبيته فيها ، وانما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق فى أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربقة وتعقد بين الاجنبيات معاقد نسب وشبكة »[٤١] .

وهنا يسقط شرط اشهر الصفات لأن (هناك مشابهات خفية يدق المسلك اليها ، فاذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق فى المعاني بالغائص على الدر)[٤٢] . وهذا هو مبنى الطباع المجبولة على تذوق البيان ، لأن (الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس به أكثر

---

٣٩ ـ السابق ١١٨
٤٠ ـ السابق ١١٨
٤١ ـ السابق ١٣٦
٤٢ ـ السابق ١٣٩

وكان بالشغف منها أجدر ،فسواء في اثارة التعجب واخراجك إلى روعة المستغرب ، وجودك الشيء من مكان ليس من امكنته ، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته)[٤٣] .

من هذا يتضح مبدأ (الاختلاف) بوصفه اساسا جماليا يقابل مبدأ (المشاكلة) ويعارضه ، من حيث إن النص الادبي يأتي كاضافة دلالية وسياقية إلى اللغة بأن يعيد صياغة هذه اللغة بتأليف جديد يعقد القرائن بين ما كان متنافرا ومتضادا ومتباينا من قبل ، على نقيض مفهوم المشاكلة الذي ينظر إلى النص على أنه انعكاس لعلاقات كانت قائمة ومشتهرة عقليا وعرفيا قبل نشوء النص .

ولب الخلاف ما بين العمودية بأساسها القائم على المشاكلة ، والنصوصية بأساسها المتمثل بالاختلاف هو حول تصور كل منهما لدرجات الشبه في التشبيه والاستعارة ، وكلاهما يتفقان في ان التشابه شرط في قيام هذا الشكل البلاغي ، ولكنهما يختلفان حول تفسير معنى التشابه ، فالعموديون يطلبون درجات من التشابه تكون حقيقية أي أنها معروفة ومشهورة وسهلة الكشف ، اما الجرجاني (النصوصي) فانه يرفض هذه الصفات لحالات وجوه الشبه ، ويضع بدلا من ذلك صورا للعلاقات تقوم في العقل كصور ذهنية ، وترتد هذه الصور إلى العقل نتيجة لتفاعله مع سياقات النص وتركيباته المبتكرة ، كما يأخذ الجرجاني بما يمكن أن يقوم من علاقات وهمية ليست حقيقية وانما هي تخييلية ، وقد لا تكون صحيحة حسب مقتضيات العقول ، وليس لنا أن نطالب الشاعر بأن يخضع لشروط المعقول والمعروف ـ كما تريد العمودية حينما تشترط الصحة المطلقة واصابة الوصف والأخذ بأشهر صفات المشبه به ، وهذه الأخيرة ليست صفة لأدبية الأدب ، فالأدب له أن يطرح دعواه بلا بينة ولا حجة عقلية ، ويكفي فيه التخييل القائم على الادعاء ـ حسب قول الجرجاني أعلاه ـ .

وهذا هو ما يفضي إليه ـ ويقوم عليه ـ التخييل ، حسب ما يؤكده حازم القرطاجني ، الذي يماشي الجرجاني في هذه المسالة ، حيث يجعل هدف التخييل هو في أن يترامى إلى انحاء من (التعجيب) ويكون التعجيب (باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يطلب التهدّي إلى مثلها ، فورودها مستندر مستظرف لذلك ، كالتهدي إلى ما يقل التهدّي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته ، أو غاية له ، أو شاهد عليه ، أو شبيه له أو

---

٤٣ ـ السابق ١١٨

معاند ، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر ، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها)[٤٤] .

والقرطاجني هنا يضع مبدأ الاستغراب النفسي كسبب للاحساس بجمالية النص ، واثارة التعجب ، وهو في ذلك يعقد الرابطة النظرية مع الجرجاني الذي أسس لمفهوم الاثارة وعقد بينها وبين الاستغراب كما قد ذكرنا ، مثلما يتفق الناقدان حول مفهوم (الجمع بين المفترقات) ويجعلان ذلك سببا لأدبية الأدب ، وهما معا ينقضان مفهوم (المشاكلة) وينفيان دوره في تشكيل النص الأدبي .

وأخر أبواب عمود الشعر لدى المرزوقي هو :

« مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما »[٤٥] .

ويسبق هذا باب آخر هو : (التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن) وبذا تكتمل الأبواب السبعة ، وانه لمن الجلي أن آخر هذه الأبواب كان هو غاية النظرية وعمادها ، وهو (مشاكلة اللفظ للمعنى) ، ونحن لو عكسنا هذا الباب الأخير على ما سبقه لوجدنا أن تلك الأبواب هي نتيجة لهذا الباب مثلما هي مقدمة له ، ذاك لأن المشاكلة ما بين اللفظ والمعنى تستوجب صحة المعنى / واستقامة اللفظ / والاصابة في الوصف ، وهذه شروط المشاكلة ، ولقد وعى المرزوقي ذلك حينما جعل اجتماع هذه الأبواب الثلاثة من أسباب كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات ، أي أنها عنده هي سر أدبية الأدب ، كما أن المشاكلة تقتضي المقاربة في التشبيه / ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومن ثم التحام أجزاء النظم والتئامها ، أي أن المرزوقي قسم نظريته التي استلهمها ونقلها عن سابقيه ـ كما ذكرنا أعلاه ـ إلى أجزاء سبعة ، بينما هي في حقيقتها شرح لمفهوم واحد يفضي إلى التصور النظري عن (عمود الشعر) ، ذاك هو مفهوم المشاكلة الذي تقوم عليه العمودية .

أما الجرجاني فيأتي بتصوره النصوصي المتميز والمغاير لمفهوم المشاكلة ما بين اللفظ والمعنى ، فهو يجعل من مناقب اللفظة أن تتعدد معانيها ، أي انه يحرر الدال من سلطة المدلول القاطع ، وفي ذلك يقول :

« انك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فوائد ، حتى تراها مكررة في مواضع ولها في كل

---

٤٤ ـ انظر : حازم القرطاجني ونظريات ارسطو في الشعر والبلاغة ، تاليف عبد الرحمن بدوي . ص٣٢ (طبع في القاهرة ١٩٦١) . الناشر : بدون) .

٤٥ ـ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ٩ .

واحد من تلك المواضع شأن مفرد وشرف منفرد ، وفضيلة مرموقة ، وخلابة مومومقة ، ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر »[٤٦] .

والجرجاني هنا يحرر اللفظة من سلطة المعنى ، ويجعل دلالة اللفظ تتأتى من سياق التركيب في الجملة ، وهو أمر به تصبح الكلمة متحررة من المعنى الراهن ، ومهيأة لأن تدل على أي معنى جديد يتولد عن علاقات التركيب أي سياق الانشاء .

كما أن الجرجاني يخطو خطوة أخرى أبعد أثرا في تهشيم مفهوم (المشاكلة) ، وذلك حينما يقوم بفك العلاقة المفترضة ما بين التصور العقلي الجازم ، أي المعنى القاطع ، وما بين دلالة اللغة ، فالحكم المنطقي العقلي شيء ، ودلالات اللغة شيء آخر ، ولا يجوز أن تنسب ما هو واجب عقليا وما هو مشروط بالحكم العقلي ، إلى اللغة ، وهذا محال كما يقول الجرجاني ويحدد :

« ومما يجب ضبطه في هذا الباب أن كل حكم يجب في العقل وجوبا حتى لا يجوز خلافه فإضافته إلى دلالة اللغة وجعله مشروطا فيها محال ، لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه »[٤٧] .

هنا يقرر الجرجاني مفهوم (اشارية) اللغة مما يجعل الألفاظ اشارات ، ومن شأن الاشارة أن تكون علامة حرة واعتباطية ، ويتحقق معناها من موقعها في الجملة مع سائر الاشارات المتضامنة معها ، فيتشكل السياق من هذا التضام ، ويعود الى عناصره المكونة له ليمنحها دلالاتها ، فالسياق ناتج عن تآلف الاشارات ، كما أن معاني هذه الاشارات هي من صنع السياق ، وهذا يعني أن ثمة علاقات تبادل ما بين كل إشارة والأخرى ثم ما بين مجموع الاشارات وما ينتج عنها من سياق ، ويتلو ذلك ويتوّجه بأن يعود السياق إلى كل اشارة ليمنحها معناها ، وهذه حركة ثلاثية متوالدة تشترك كلها في صناعة المعنى ، وكل مفردة من هذه المفردات هي في أصلها اشارة حرة ، لأن من شرط الاشارة والعلامة أن تدل على (ما جعلت دليلا عليه وخلافه) ، وهذا القول يلغي مفهوم المشاكلة ويجعلها محالا ،

---

٤٦ ـ الجرجاني : اسرار البلاغة ص٤١ .
٤٧ ـ السابق ٣٤٧ .

ذاك لأن المشاكلة تفترض التطابق بين الدال والمدلول ، كما تفترض أسبقية المدلول ، وتجعل الحكم العقلي شرطا على الدلالة اللغوية ، وهذه كلها تصورات يتولى الجرجاني تقويضها من خلال طرحه لمفهوم اشارية اللغة ، الذي يقضي بأن (الاختلاف) هو الأصل البلاغي للنص الادبي ، ويأتي (الائتلاف) لاحقا لعملية الانشاء ، فالكتابة إذن هي : علاقة جديدة من نوع ما داخل سياق اللغة ، انها كما يقول الجرجاني (شدة ائتلاف في شدة اختلاف)[٤٨] اي اقامة الألفة بين ما كان مختلفا ، وهي الجمع بين المتباعدين ، والتأليف ما بين الاضداد ، هذا هو النص ، وهذه هي أدبية الأدب التي تأخذ بأسباب الدلالة ومقتضياتها التي تبرر وجود هذا الأدب ، وتسمح بقيام ضروب البلاغة المتنوعة لتوازي اللغة وتدخل معها لغة بإزاء لغة ، والا فما معنى وجود تعبير بلاغي بإزاء تعبير أخر قائم على غير البلاغة ، وهذا أمر قائم في التجربة اللغوية على مدار الزمن ، ومطلوب منا أن نستكشف وظيفة هذه اللغة الاضافية لكي نبرر وجودها ، فان لم نفعل ذلك فهذا يعني ان الاستعارة والكناية زوائد لا قيمة لها ، وانه لمن شأن مفهوم المشاكلة ان يفضي إلى هذه النتيجة ، لأن القول بالمعنى الواحد الصحيح القريب ، والعقلي الملتزم بما هو مطبوع في الذهن ، ومشهور في العرف ، يستلزم الغاء تعدد المعاني وتحولها والتجديد فيها ، ولقد قال بذلك المرزوقي فيما رأيناه من قبل ، وفي مناهضته لكل نص (تجاوز المألوف) ، وهذه هي عبارة المرزوقي[٤٩] .

وإذا ما منعنا النص من تجاوز المألوف فإننا بذا نلغي الاستعارة والمجاز والكناية ، لأن ما كان منها وتمّ هو من صنع أهله في زمنهم ، ولا يجوز تكراره بعينه ، أما إن جاء الشاعر باستعارة تخصه ومن ابتكاره فهو بالضرورة قد تجاوز المألوف وأتى بالبديع ، ولو أخذنا برأي المرزوقي فاننا سنلزم انفسنا برفض كل بلاغة جديدة ، ومن هنا فاننا نقيد الأدب بمعاني اللغة الموضوعة والراهنة وهذا أمر لا يقبله أي قارىء للأدب ، ولكننا نقبل قول الجرجاني في تفريقه بين المعنى في اللغة والمعنى في النص ، حيث تجد اللفظ في الجملة يحمل بين طياته (معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة) ، ثم يدخل هذا اللفظ في سياق الجملة فيتولد عن ذلك دلالة ثانية ، غير تلك التي كانت له في الموروث اللغوي السابق ، وهذه هي وظيفة البلاغة في النص ، كما يقرر الجرجاني بقوله (ومدار هذا الأمر على الكناية

---

٤٨ ـ السابق ١٤٠ .

٤٩ ـ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ١٢ .

والاستعارة والتمثيل)[٥٠] ، وإذن تكون البلاغة من أجل أن تؤسس دلالة جديدة تضاف إلى معاني اللغة وإلى رصيدها الذوقي والمعرفي ، وهذا هو تبرير وجود البلاغة ووجود الأدب مما ينفي عنها صفة (الزوائد) وشبهة الترف ، ويجعل للأدب وللبلاغة وظيفة تخدم بها اللغة والانسان صانع هذه اللغة ومتلقيها .

وللتمييز ما بين المعنى في اللغة والدلالة في الأدب يقدم الجرجاني مقولته الخالدة حول المعنى ، الذي هو المعنى اللغوي ، ومعنى المعنى[٥١] ، الذي هو الدلالة النصوصية ، ويجعل الأول مرتكزا على المألوف والسائد من دلالات الألفاظ ، أما الثاني فيتكون ويتولد من التركيب وسياق النص وبلاغيات الانشاء .

هذه أسس لا يمكن لأيّ نصوصي إلا أن يأخذ بها ، ولا ريب أنها كانت فعلا ابداعيا مارسه كل المبدعين في كل عصورهم ، ولم يتوقف المبدعون عند قيود النقاد العموديين ، ولم يأبهوا لمبدأ المشاكلة وأبوابه السبعة ، وظلت هذه مجرد نظر نقدي بعيد عن الممارسة ، مما يعني أن المفهوم العمودي كان معزولا عن الابداع ولم يقو على التنظير له ، بل ونزيد فنقول انه لم يقو حتى على توصيف الابداع ، ولقد رأينا ـ أعلاه ـ أن ناقدين وشاعرين قد خالفا رأي الآمدي حول شعر البحتري وتوهم الآمدي لعمودية مفترضة في ذلك الشعر وفي الشعر العربي ، ومما يجب ذكره هنا هو أن المرزوقي نفسه يأتي في مقدمته بكلام يلغي وَهْم الاجماع على شيء اسمه عمود الشعر ، بصفاته المحددة ، ويضع اجماعا آخر من العلماء بالشعر والقائلين له يأخذون فيه بصفات النصوصية المطلقة وفي ذلك ينقل عن الآمدي في عرضه للمواقف حول مفهوم الصدق والكذب في الشعر فيقول :

« ومنهم من اختار الغلو حتى قيل احسن الشعر اكذبه ، لأن قائله إذا أسقط عن نفسه **تقابل الوصف والموصوف** امتد فيما يأتيه إلى أعلى الرتب ، وظهرت قوته في الصياغة وتمهره في الصناعة واتسعت مخارجه وموالجه ، فتصرف في الوصف كيف شاء ، لأن العمل عنده على المبالغة والتمثيل ، لا المصادقة ، والتحقيق ، وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له »[٥٢] .

وإذا كان أكثر العلماء بالشعر والقائلين له يأخذون بهذا الرأي في الشعر فإن العمودية

---

٥٠ ـ الجرجاني : دلائل الاعجاز ٢٠٢ .

٥١ ـ السابق ٢٠٣ وانظر بحثنا : من المشاكلة إلى الاختلاف المذكور في الهامش رقم ٩

٥٢ ـ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ١٢ .

(والمشاكلة) تصبح خارج سياق الثقافة الأدبية ، وتكون النصوصية هي التصور النظري والابداعي ان لم يكن لدى الجميع باطلاق فإنها لدى الأكثرية بكل تأكيد ، وهنا نجد المرزوقي يكتب نهاية أبوابه السبعة بهذه الجملة التي تقضي بالمبالغة والتمثيل وتلغي المصادقة والتحقيق ، وتقول بسقوط تقابل الوصف والموصوف ، اي تأخذ بمبدأ الاختلاف ، كما تقول باتساع المخارج والموالج .

ومن هنا تتعدد المعاني ، وفي ذلك قوة الصياغة ، ومهارة الصناعة ، وماذا يبقى بعد ذلك لعمود الشعر وللمشاكلة بين اللفظ والمعنى ؟ ، لا شيء سوى مجافاة أكثر العلماء بالشعر والقائلين له ، والحمد لله رب العالمين .

عبدالله محمد الغذامي

جدة ١٤٠٨/٧/١٩هـ

المداخلات على بحث الدكتور عبدالله الغذامي

■ **الدكتور كمال أبو ديب :**

شكرا .. الحقيقة هذا البحث جميل وممتع وفيه درجة بديعة من التعمق في التحليل وانا سعيد به لسببين : سبب شخصي وسبب ثقافي عام ..

انا شخصيا أختلف مع الدكتور الغذامي في ثلاث نقاط فقط وهي إلى حد ما جزئية .. النقطة الأولى هي أنني لا أتصور الآمدي فردا وذوقا خاصا شخصيا .. دراستي للآمدي اعتبرته مؤسس ما أسميته (بالتراديشنال كرارتيريا) يعني المحكات والمعايير التقليدية .. لأنه رسخ التقليد وواضح من لغة الآمدي ونقده واشارته انه يمثل تيارا ثقافيا كاملا .. يمثل ركائز ثقافية بل يكاد يكون مؤسسة ثقافية .. وهذا موضع خلاف في تصور دور الفرد في الثقافة الى حد ما .

النقطة الثانية هي أنني لا أعتقد أن بوسعنا أن ندفع بمقولات الجرجاني حول الغموض إلى الحد الذي دفعها الدكتور الغذامي .. الجرجاني هو أيضا يخضع لنفس المقولة المعرفية القائمة في التراث وهي ان للغموض حدودا لا يمكن ان نتجاوزها .. تصبح العملية لديه توليدا للاحتمالات لأن من الممتع ان يواجهك احتمالان ثم تصل في النهاية إلى أن تفرز احتمالا فتعتبره ساقطا ـ يعني غير مقصود ـ أو ليس له غرض .. وتتمتع بأنك اكتشفت الآخر ووصلت إليه بعد جهد .. انا شخصيا وقفت عند حد في تأكيدي على أهمية مفهوم الجرجاني للغموض لكن الدكتور الغذامي يدفع به خارج هذا الحد .

والنقطة الثالثة هي جوهرية بالقياس إلى الجرجاني والنقد العربي ولبحثي غدا .. لأنها تتعلق باختلاف فهم مقولات الجرجاني حول المعنى ومعنى المعنى .. ففي هذا البحث يبدو أن الصديق الدكتور الغذامي يعتبر مقولة الجرجاني حول المعنى الذي هو المعنى اللغوي ومعنى المعنى الذي هو الدلالة النصوصية يعتبر هذين النمطين من التفكير بمعنى لغوي وبدلالة نصوصية ويجعل الأول مرتكزا على المألوف والسائد من دلالات الألفاظ .. أما

الثاني فيتكون ويتولد من التركيب وسياق النص وبلاغيات الإنشاء .. انا شخصيا لا أعتقد بأن هذا التفسير مقبول بالنسبة للجرجاني .. مصطلحات الجرجاني دقيقة جدا .. المعنى بالنسبة لديه هو ماتؤدي إليه دلالة اللفظ وحده .. كأن تقول مثلا (خرج زيد) لتخبر عن زيد بالخروج .. أما معنى المعنى فهو المصطلح والتصور الذي يبتكر من خلاله الطريقة للتعامل مع الاستعارة والكناية والتمثيل وأنماط من المجاز لا تدخل ضمن إطار علاقة المشابهة .. فمعنى المعنى شيء ليس سياقيا بالطريقة الواضحة بينما نجده هنا سياقيا في أطر معينة ولا يتحدد بغير المألوف مثلا .. أحد امثلة الجرجاني لمعنى المعنى هي عبارة (كثير الرماد) وهذا مألوف جدا جدا جدا جدا .. يعني أن هذا أكثر ألفة إلى حد بعيد من بلاغة اللفظة الوضعية .. يكاد يكون في موضع الاستخدام العادي للغة .. إذن القضية في الواقع اخطر من ذلك بكثير .. اخطر من ان نربط معنى المعنى بمفهوم السياق لأن الجرجاني يؤكد على أهمية السياق بالاشارة الى المعنى ومعنى المعنى كليهما .. وأمل أن يكون في ذلك مايستحق اعادة النظر في الموضوع .

■ **الدكتور حسن الهويمل :**

قبل الدخول أود أن أشير إلى تعليق الدكتور كمال حول نقطتين أولا أنه قرر عدم قراءة بعضنا وهذا حكم يقع عليه أما نحن فنقرأه على الرغم من مخالفتنا له في أكثر أطروحاته .. النقطة الثانية : أشم من اعتراضه على طرح الغذامي بأنه مكرر بينما هاجس التجاوز لذاته

لم يعد في نظري مجديا فما دام الطرح اضافة او مادام الطرح يكرس رأيا جديدا فليكن مكررا وليكن قد طرح قبل هذا .

بعد هذا سأقف عند جزئية لأن الفضاء المتاح لا يحتمل سواها وان كان لي آراء أخرى مع الدكتور الغذامي .

عندما سئل الدكتور عني في إحدى الصحف قال انني اختلف معه تسعا وتسعين في المائة واحترمه مائة في المائة .. وهذا واحد من المسوغات لممارسة هذا الاختلاف مع الدكتور . وعلى أية حال أنا لا أختلف مع الغذامي بهذا الحجم الرهيب والشيء الذي أكرره هو انني احترم الغذامي لانه يحترم المتلقي .. واختلافي معه دليل على اهتمامي بأطروحاته .. أما نقدي لها فلأنها ستكون أنسجة في تكويني الثقافي ومن ثم فأنا أنفيها قبل أن تبدأ في عملية التشكيل .

مجمل الملاحظات أن نقده للآمدي في وصفه لعمود الشعر من باب هدم مذهب لإقامة مذهب بديل على نقيضه .. لقد جاء الدكتور متلبسا بمذهبه متعصبا له .. ومن ثم أقول للدكتور الغذامي انت مدع ولست مقررا او واصفا وانت لا تنقد الآمدي في طرحه الاستقرائي بحيث تضيف استقراءً جديداً فاته .. كما استدرك الأخفش بحرا جديداً على الخليل .. بل انت تحمل معيارية وصفية نصوصية تصفها بالصحة لتصادر حق الآمدي لحساب توجه فني تؤمن به ونحترمه نحن .. وإذن فمن حقك فقط أن تكون ولكن لا على حساب الآخرين .. وسياقك دعوة ضد أمر قائم وحيازة تملك التقادمية ومثل هذا التصدي في تصوري يحتاج إلى مدافع عن الآمدي الجريح واحسبك تكره الاستعداء وانت تستعدينا على الآمدي لتُحل مكانه ماتريد وهو المذهب النقدي المعروف بالألسنية أو النصوصية .

ولما كان عمود الشعر اضافة نقدية لا يستهان بها فإن أملي أن تبحث عن حيز حر لا يملكه أحد من السلف وتضع يدك عليه فتملكه بالإحياء كما يقول الفقهاء بناء على الأثر . (من احيا أرضا ميتة فهي له) .

يقيني أنني محب لك ومكبر لك .. حين اقول إن هناك مساحات شاغرة يمكنك أن تحتلها تاركا الآمدي وعموده للذين يحلو لهم أن يأخذوا من كل مذهب اجمل مافيه .. أعود لأقول انني أقرؤك وأكبرك واتمترس وراء علاقة الود لأتوقى سهامك الجارحة وشكرا .

■ الدكتور محمد مريسي الحارثي :

أنطلق في حواري مع الدكتور عبدالله الغذامي من منطلقين الأول منطلق افادي فأستفيد من الدكتور عبدالله الغذامي والآخر منطلق اختلافي والاختلاف معه أول خطوة للتقارب والوفاق بيننا ان شاء الله ..

عندما أقرأ بداية بحث الدكتور أسأل كيف تتحرك النفس فاعلة ومفكرة ومتروية .. فالتفكير والتروي من خصائص الذهن وليس من خصائص النفس كما يبدو ان هناك قسوة على الآمدي كما أشار أخي الفاضل الدكتور حسن الهويمل ورصدت كثيرا من هذه القسوة لكن أقول ان هذا البحث قام اساسا على فرضية ان الاختلاف اساس جمالي يقابل المشاكلة التي تصورها الدكتور نوعا من المنوالية .. فالمشاكلة هي الأساس في النقد العربي لا محالة وانا أتفق مع الدكتور حسن الهويمل ،.. هذه هي طبيعة النقد العربي الذي يفرض علينا المشاكلة .. فلو جاء باحث ثم قدم المشاكلة على الاختلاف فإن من حقه أن ينقض هذا البحث

أو أن يجعل هذا البحث في حيز ضيق فهو متمكن امكن مع أن الغذامي متمكن .. فالاختلاف هو الأقلية والمشاكلة هي الاغلبية .

الآمدي لم يكن هو مؤسس عمود الشعر كما أشار الدكتور الهويمل والمعروف ان تقاليد الشعر العربية لا تخص الآمدي ولا نحمل الآمدي هذه القسوة التي حملها اياه الأخ الدكتور عبد الله الغذامي .

الآمدي عندما يتكلم .. يتكلم عن ثقافة عصره وماسبق عصره من الثقافة النقدية وليست خصوصية الآمدي .. ويبدو انك اقدمت على نقد الآمدي لتبرير اغاليط وقع فيها ابو تمام فانتقده الآمدي وحاولت أن تخطِّىء الآمدي وتبرِّيء أبا تمام .. فلم تكن فيما يبدو لي محايدا في هذه النظرة .. وهذه أُؤَاخذك عليها .

الآمدي عندما يصف شعر البحتري بأنه مطبوع فإنه محق ومقصده من ذلك لم يكن تقويض اسلوب ابي تمام كما تصورت انت لأن ابا تمام اغرق في الاستعارات فعلا وهذا أمر لا ينكر ولا تبرير له إلا إذا كنا نتلقط بعض السلبيات لنبرزها على شكل ايجابيات ونضخمها لتطغى على الايجابيات الأساسية فعلا .

مقومات الطبع ليست من باب الافتراضات التي افترضها الآمدي كما تقول ولكنها مقومات استقرت قبل الآمدي .. كما أن نظرية عمود الشعر لم تكن خلاصة ذوقية تخص الآمدي كما أشرت حينما قلت (إن نظرية عمود الشعر خلاصة ذوقية تخص الآمدي) ثم وقعت في شيء من التناقض كما بدى بعد ذلك حينما اشرت إلى أن مفهوم الآمدي لعمود الشعر يفتقر إلى سمات معيارية والعمود سابق على الآمدي وهو معيار فكيف توفق بين هذين الموقفين ؟ وعمود الشعر معياري لاشك .. الأساس في الشعر العربي هو الطبع ، والصنعة طارئة عليه . فإذن أنت تثبت الطارىء وتنسف الأصل في هذه المحاضرة وفي رأيي أن الأصل هو أولى بالثبات من الشيء الطارىء .

ستحاكني في قضية زهير وأنه رأس الصنعة .. غير أني محتاط لهذه النقطة .. زهير طبعي وصنعة زهير هي التروي وليست التصنع .. انت تحاول أن تجعل الصنعة هي الأساس لتتفق نظرتك مع مبدأ الاختلاف لا المشاكلة .. والطبع لا يعني المتوالية أو النمطية لأن الشعر العربي مبني على الطبع .. كل الشعر هو مبني على الطبع لأن الطبع هو الأساس والصنعة هي الطارئة .

وأسأل بعد ذلك هل تعتقد ان عبد القاهر الجرجاني في اسرار البلاغة يجعل العلاقات الذهنية متسلطة على سياقات النص التركيبية ؟؟ انا لا اعتقد ذلك وشكرا .

■ الدكتور محمد الهدلق :

لقد استمتعت كثيرا بهذا البحث وليس هذا بغريب على بحث يكتبه الدكتور عبد الله .. فله قدم متقدمة في هذا المجال .. ويعجبني أيضا اتكاؤه على المصادر القديمة في تأصيل مايكتبه في مثل هذه الأبحاث .. لكن لدي بعض الملاحظات البسيطة التي أرجو أن يتسع صدره لقبولها .. أشار في بدء البحث إلى مايلي يقول (يتجاوز الأمر إلى درجات يكون اشتراك اللفظ في معانٍ كثيرة ميزة مطلوبة كشرط لبلاغته في حين تزول الميزة لو ان اللفظ اقتصر على معنى واحد لا يحتمل سواه) .

واستشهد بقول للجرجاني . وهذا صحيح .. لكنه ليس مطلقا بدون قيد إذ إنهم يشترطون شرطا بأن لا يكون هناك معنى يستحيى من ذكره يتضمنه ذلك اللفظ مثلا .. الشريف الرضي عندما رثا أحد الكتاب قال :

اعــزز عــلي بــأن اراك وقــد خلــت	مــن جــانبيــك مقــاعــد الــعُــواد

وكلمة العُواد كلمة معروفة وفصيحة وجميلة لا لبس فيها .. لكن : « خلت من جانبيه مقاعد العُواد » .. فيها مافيها وكذلك الحال بالنسبة لبيت أورده ابن سنان الخفاجي يقول : « قلت لقوم في الكنيف ترحلوا » .. فهم بالنسبة للألفاظ المشتركة التي لها معانٍ لا يرتاحون لها أو يتحرجون منها فانهم يشترطون أن لا يكون المشترك من هذا النوع .

نقطة ثانية اشرتم مثلا إلى المرزوقي واعتمدتم على عمود المعاني وانها سقطت اليه من الآمدي وهذا صحيح .. لكن كم كان بودي لو أنكم لم تذهبوا اليه مباشرة .. وإنما أيضا وقفتم عند الجرجاني علي بن عبد العزيز .. فعلي بن عبد العزيز الجرجاني في نظري هو الذي أصّل نظرية عمود الشعر .. وإن أذنت لي بأن اقرأ شيئا بسيطا يقول الجرجاني في صفحة ٣٣ و ٣٤ من الوساطة (وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته جزالة اللفظ واستقامته .. وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبدأ فأغر ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تأبه

بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالابداع والاستعارة اذا حصل لها عمود الشعر ونظام الشـــعر) .. هذا كلام القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني وكما نعلم إذا نحن قارناه بما قاله المرزوقي فهو هو تقريبا .. يقول المرزوقي (انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والاصابة في الوصف ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت شواهد الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه والتحام اجزاء النظم) .

وأرجو أن لا يظن انني اتحامل على المرزوقي لكن مثلما رأينا في أخذه من الصابيء بذلك الشكل الذي رأيتموه فهو أيضا أخذ من علي بن عبد العزيز الجرجاني بشكل واضح جدا ولذلك فانكم عندما جئتم مثلا الى فقرة وقلتم (وأما المرزوقي فانه يخطو خطوة أكثر جرأة من استاذه فيقطع بالصفة ويقيد الشعر العربي كله في عمود معروف عند العرب) .. فذلك ليس هو حقيقة .. وانما الذي قفز بها قبله هو علي بن عبد العزيز الجرجاني .. فنحن نعلم أن الآمدي جاء بها بصفة النفي وعلي بن عبد العزيز الجرجاني جاء بها بصفة الإثبات .

ناحية أخرى انك اشرت إلى أن عبد القاهر الجرجاني يميل إلى العصي أو الأبي .. أظن هكذا قلت أو أنه يفضل النوع العصي الأبي لأنه يعطي النفس مجالات للتفسير وبالتالي كأنه يجنح إلى المعنى عندما يكون فيه شيء من الغموض ثم تكون هناك لذة في استخراجه وهذه طبعا نظرية مشهورة ومعروفة له ولغيره .

لكم كان بودي من أجل أن يكون البحث متصفا بنوع من الشمول أكثر .. لو أن هذا وسع بحيث نرى وجهة نظر الآخرين الذين يرون رأيا مخالفا .. ابن سنان الخفاجي مثلما تعلمون يقول بالوضوح ولا يرى هذا الرأي .. ضياء الدين ابن الأثير هو الآخر يقول بالوضوح .. ويعترض على مسائل الغموض .. فلو اشير إلى هذا من أجل أن يكون هناك اتساق بين النظريات .. ربما كان افضل هذا هو خلاصة ما لدي وأعود مرة أخرى لأثني على البحث وعلى الجهد المبذول فيه والحقيقة تعجبني هذه الطريقة في تناول الموضوعات التراثية بالأسلوب الحديث في الدراسة وشكرا .

■ **حسين بافقيه :**

يظل رائعا الدكتور عبدالله الغذامي فأشكره على هذه الروعة .. لدي تعليق وسؤال .. بالنسبة لاصرار النقاد القدماء على أن الشعراء الجاهليين ، كانوا لا يتعمدون التعمد والقصدية في الشعر وذلك كما فعل المحدثون من الإغراق في التخييل والاستعارة .. كما وجد لدى شعراء كأبي تمام .. اعتقد أن ذلك ربما يعود إلى التصور الأسطوري بالنسبة

للشعراء الجاهليين التصور الأسطوري للغة القديمة حينما لم تتضح العلاقة بين الكلمات والأشياء .. ومن ثم يكون تعامل الشاعر الجاهلي مع اللغة تعاملا جديدا .. إذ هو يستخدم نمطا كان يعيش في حالة الضبابية الميتافيزيقية فيكون استخدامه لهذه اللغة استخداما جديدا أوليا قبل أن يؤول أمرها مع الاستعمال والمد التاريخي إلى أن تصبح اللغة معيارية قواعدية ..

طبعا المرحلة المعيارية هي مرحلة تالية للمرحلة الأسطورية التي هي المرحلة الأساسية لنشأة اي لغة .. طبعا هذا وفق الدراسات الجديدة في اللغة .. ثم حين يأتي شاعر محدث مثل أبي تمام يجد نفسه امام لغة غدت معيارية ولأنه شاعر ذكي عرف أن حقيقة اللغة الشعرية تقوم على انتهاك مبدأ المعيارية .ولذلك نجد التصادم الشديد الذي دار بين النقاد وبين شعره .

أبو تمام وضع نفسه ازاء الشاعر الجاهلي .. ومن هنا ألا تعتقد أن أبا تمام اعتبر نفسه شاعرا أوليا كأنه شاعر جاهلي زمانيا وكأنه حين تعامل مع اللغة لم يعط لغة موضوعة من قبل بل استقبل لغة ليست مستعملة من ذي قبل فتعامل معها لا ليجعلها تواصلية وانما ليجعلها تقول مالم تستطع قوله سابقا وهذا سر ولوعه بلوازم الاستعارة والبديع والتي نظر اليها نقادنا القدامى ولاسيما القاضي الجرجاني في الوساطة ..وكأنها أشياء خارجة عن الشعر والقول الذي ذكره الدكتور الهدلق يدل على هذا ..حينما قال ان القدامى لم يحفلوا بالابداع والاستعارة ذلك لأن الأشياء كانت تأتي طبيعية .. وكان التعامل معها تعاملا أوليا .. فهؤلاء لايتعاملون مع الاستعارة بقصد انها استعارة .. انما يتعاملون مع نمط جديد .. وكأن الشاعر منهم هو صانع اللغة وهذا شيء حقيقي .. فالشاعر الجاهلي بما أنه شاعر جاهلي وبما أنه هو العربي الأول .. إذن هو الذي يتحكم في صنع اللغة .

غير أن القاضي الجرجاني نظر إلى البديع والاستعارة وكأنها أشياء خارجة عن الشعر .. وانسحب هذا الأمر على النقاد المحدثين الذين يعيشون في عصرنا هذا فبعض مؤرخي الأدب ربطوا اهتمام أبي تمام بالاستعارة والبديع .

كما ذكر الاستاذ سعيد السريحي في كتابه عن شعر أبي تمام ، ربطوا ولوعه بالاستعارة والبديع بمظاهر الترف والزخرف الشكلي للحضارة في العصور العباسية آنذاك .. دون أن يدرجوا الاستعارة والبديع بالبنية السياقية لشعره حتى يستطيعوا معرفة الرؤية التحولية من نمط عرفي إلى دوال مطلقة .. ولعلي أذكر هنا مقولة للشيخ الرئيس ابن سينا في أهمية

اعتماد الشعر على التخيل والمجاز وان الخطابة مقابل الشعر وجود الاستعارة في الخطابة جاء من قبيل الغش حتى تروج هذه الخطبة وتشتهر .. يقول : « وليعلموا ان الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل بل على أنها غش ينتفع به في ترويج الشيء على من ينخدع أو يغش كما تغش الأطعمة والأشربة كأن يخلط معها شيء غيرها لتطيب أو لتحمل عملها فيروج انها طيبة في انفسها » ..

غير أن المجاز اذا اشتهر وشاع تحول الى حقيقة .. وهنا تأتي مهمة الشاعر .. الشاعر هو الذي يفتق اللغة بطريق استعمال المجاز وباستخدام التخيل فحينما يصبح المجاز حقيقة يصبح عرفيا .. وحينما يصبح حقيقة فعلى الشعراء ان يفتقوا اللغة عن طريق التخيل والمجاز والا لتجمدت اللغة ولما كان هناك مشروعية للشعر .

سؤالي للدكتور عبدالله انه فيما اعتقد من خلال بعض القراءات التي تعرضت للنقد القديم نجد ان ظاهرة عمود الشعر ظاهرة جماعية فالمجتمع كان لا يستسيغ شعر أبي تمام بينما ظاهرة شعر أبي تمام وإن كانت ظاهرة رائعة لكنها ظاهرة فردية لم تشكل سياقا وظاهرة العمودية عند النقاد ظاهرة جماعية .. نجدها عند الآمدي وبعد ذلك عند القاضي الجرجاني واخيرا تتشكل لدى المرزوقي بينما الظاهرة النصوصية الرائعة لدى عبدالقاهر الجرجاني اعتقد انها ظاهرة فردية .

■ الدكتور بكر باقادر :

اعتقد بأن ورقة الدكتور الغذامي تتناول الموضوع الذي تتناوله بذكاء يجعل الاسقاطات الخارجية على قراءته ـ كما حاول الدكتور الهويمل ـ تتوقف عند الساحل ولا تستطيع ان تعبر الى العمق .

يمكننا ان ننظر الى الدراسات التي قدمت في هذه الندوة على أنها نوعان من القراءة : قراءة اسقاطية وأخرى عضوية وذلك من ناحية المنهج وبغض النظر عن المحتوى ، بمعنى أن باحثا ينظر إلى المادة التي يدرسها من خلال صياغات فكرية خارجية ويسقطها على المادة التي كانت من علوم العرب وتراثهم بحيث إن هذه المفردات تفهم من خارج ذلك التراث ثم هناك قراءة عضوية تحرك الموروث من داخله .

وقد قرأت بحث الدكتور الغذامي وأكاد أقول انه لن يستعصي على الجرجاني ولا المرزوقي وربما حتى على الآمدي الجريح أن يفهم معنى الاشارة ومعنى النصية أو أدبية

الأدب ، ومن ثم فان المقابلة التي يقدمها الدكتور الغذامي تشكل قراءة معنوية لايجد الأوائل او القدماء صعوبة في فهمها .

أما من ناحية عدم براءة القراءة فتلك هي مشكلة العلم إذ إننا حينما نتساءل عن الموضوعية ـ عند علماء الاجتماع مثلا ـ فاننا نجد أن الموضوعية لا تتعدى اجراءات المنهج وإلا فإن اختيار الموضوع في حد ذاته ليس بريئا .

ومن اللفتات الذكية في ورقة الغذامي مقابلته الآمدي والكشف عن الخط الذي يربطه بالمرزوقي والجرجاني والنظر إلى هذه المقولات القديمة التي في تراثنا لا على أساس انها مطلقة أو نهائية بل قابلة للحوار والنقاش في هذه الندوة أو سواها . خاصة اذا استطعنا أن نستند الى مادة علمية موجودة في النصوص واستطعنا ان نستخدمها فيما نريد كما فعل الغذامي مع نصوص الجرجاني .

لاشك بأن وضع الجرجاني مع ذلك من مقولاته يجعله حالة فريدة وهذا يتطلب منظورا آخر يتعلق بمدى توظيف الرأي داخل سياق الموروث نفسه وهي حالة أراها متماثلة ومتشابهة وتعتبر في الواقع قضية اساسية في حالة ابن خلدون .. هل ابن خلدون هو نتاج عصره ؟ .. هل هو داخل زمن التراكم للفكر ام انه حالة فريدة ومن ثم هل الجرجاني في تاريخ النقد بالصورة التي أوضحها الغذامي ؟

هل الجرجاني حالة نادرة خارج الزمن بمعنى خارج من النقد بالمعنى التقليدي أم أنه حالة ليست نادرة ولكن أدوات فهم النص وغلبة الفكر الطبعي على الصنعي جعل مايقوله هامشيا بالنسبة للمسيرة الأدبية وشكرا .

■ الدكتور جابر عصفور :

الحق انني لا يمكن أن أناقش هذا البحث إلا بتقديم ثلاث مقدمات أراها ضرورية لتقدير هذا البحث القيم حقا .. المقدمة الأولى خاصة باعجابي الفائق بشجاعة هذا البحث ومافيه من جدة والمقدمة الثانية خاصة بكثير جدا مما يثار في هذه الندوة وما أشار اليه اخونا صاحب علم الاجتماع من انه لا توجد قراءة بريئة وكل قراءة متأثرة بمنظور القارىء مهما ادعى الحياد وسلامة القراءة من الناحية المنهجية تتحدد بتماسك التفسير من ناحية وقدرته على تغطية اغلب جوانب الظاهرة من ناحية ثانية .. ومن هنا كان فلاسفة العلوم يقولون ان الموضوعية في العلوم الانسانية تختلف عنها في العلوم الطبيعية ذلك لأن

الموضوعية في العلوم الانسانية كلها تقوم على مسلمة أساسية هي ان ذات الباحث جزء من موضوع البحث وهذا هو أساس معنى العلم في العلوم الانسانية بأسرها ، ومن هنا فلا لوم ولا تثريب على الغذامي او غيره عندما يقرأ قراءة تأويلية وأن يفسر لأن كل قراءة هي تأويل وتفسير وتحيز بمعنى من المعاني ونحن نحاسبه باتساق التفسير وقدرته على تغطية جوانب الظاهرة .

أما المقدمة الثالثة فهي ان ماجاء به الغذامي ليس جديدا بمعنى ان التقليص من قيمة الآمدي ليس جديدا فقد قلص القدماء انفسهم من قيمة الآمدي وذكر هذا حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وتحدث ياقوت الحموي وغير ياقوت الحموي عن تعصب الآمدي وعن تحيزه .. فهذا أمر ميسور وموجود عند القدماء ، ومن المحدثين يمكن أن اضيف ماذكره شكري عياد في كتابه عن أرسطو وماذكره مصطفى ناصف ضمنا وماذكره احسان عباس ويمكن أن نضيف إلى القائمة أسماء كثيرة ممن لم يعطوا للآمدي نفس القيمة التي أعطاها له محمد مندور في النقد المنهجي عند العرب .

وأخشى أن الذين يقدسون الآمدي نوعا ما انما هم متأثرون بقراءة محمد مندور في النقد المنهجي وليسوا متأثرين باللاحقين عليه .

قلت ويضاف إلى هذا أن ماجاء به الغذامي على مستوى المنهج يندرج في تيار عام لكن الأطروحة الأساسية عنده والتي يقوم عليها البحث جديدة تماما .. هذا البحث يقوم على فرضية بسيطة مؤداها أن النقد العربي القديم كله ينقسم بين نقيضين ، نقيض يميل إلى القديم والحفاظ على الثبات ويكبل الظاهرة الابداعية وهذا هو مايسميه الغذامي بالعمودية .. في مقابل النقيض الآخر المتحرر المتغير وهذا مايسميه الغذامي بالنصوصية .

هذا التفسير الذي يقوم على تلخيص التراث النقدي في قطبين متناقضين ليس جديدا .. هناك عند أدونيس الثابت والمتحرك وكذلك عند كمال أبو ديب وعند غير كمال أبو ديب وأهم من ذلك واسمحوا لي أن أنعش ذاكرتكم ما القاه مصطفى ناصف في البحث الذي قدم الى هذه الندوة والذي هو بين ايدينا عندما تحدث مصطفى ناصف في ورقته عن بلاغتين بلاغة الشعر وبلاغة القرآن . وإذا جئنا إلى تنصيص معنى بلاغة القرآن عند مصطفى ناصف وجدنا انه يعني عبد القاهر ولم يشر بشكل محدد إلى بلاغة الشعر لكي يعين شخصا بعينه ولكن اذا استخدمنا علاقات الحضور والغياب بالمعنى اللغوي فيمكن ان نقول ان نقيض عبد القاهر هو الآمدي لأنه هو الذي تحدث عن بلاغة الشعر .. فمن حيث التيار العام للأطروحة التي يقدمها هذا البحث فالغذامي ببحثه يندرج في تيار عام .. لكن ما الجديد؟

هذا هو الذي ينبغي أن نناقش فيه الغذامي وأن نختلف معه .. ولأن هذا الخلاف سيعمق أولا من فهمنا للنقد القديم وسيعمق - ثانيا - من فهمنا لبحث الغذامي وسيساعد الغذامي في المستقبل على تطوير أطروحته .. الغذامي اتى لنا بمصطلحين يحددان هذا التعارض بين الظاهرتين .. المصطلح الأول هو (العمودية) والمصطلح الثاني هو (النصوصية) .. أنا سأستخدم المصطلح القديم (قدماء ومحدثون) .. فالغذامي وصف القدماء العمودية والمشاكلة .. ووصف المحدثين بأنهم أصحاب النصوصية وأصحاب الاختلاف .. وأنا عند هذا الوصف سوف أختلف معه لأني أوافق على طرح الاشكال وأوافق على هذه الثنائية نوعا ولكن التوصيف هو الذي يثير المشاكل .. لماذا ؟ لأن عبد القاهر الجرجاني نفسه عمودي والخلاف ليس خلافا بين عمودية ونصوصية وإنما خلاف بين طرفين في داخل العمودية .. أضف إلى هذا أن المشاكلة لاتخص أنصار القديم في مقابل الاختلاف الذي يخص أنصار الحديث ذلك لأن أنصار الحديث والقديم كل منهما يتفق على المشاكلة ولكن الفرق بين مشاكلة قريبة ومشاكلة بعيدة . نأتي إلى ماهو أخطر من هذا .. الثنائية التي يحاول البحث أن يوضحها ويبلورها ليست ثنائية بنيوية .. هذا مايبدو في الظاهر .. لكن مايطمح اليه البحث ويشير اليه باشارات هي ثنائية تفكيكية وليست متأثرة بالبنيويين لكن بما بعد البنيويين وهذا خلاف آخر في مسألة الفهم . ذلك لأن المفتاح هنا الاختلال والاختلاف DEFERANCE هو المصطلح الذي أخذه السيد دريدا من دي سوسير وطوره ونماه وكان في مبدأ الديفرانس عند اصحاب التفكيك (الديكونستراكشن) مجال لحديث طويل . السؤال هنا هل عبدالقاهر تفكيكي بالمعنى الذي قصد اليه دريدا ؟ .. مفتاح التفكيكية عدة أمور .. والحقيقة اننا ينبغي أن نتروى فيها وأن نتأملها جيدا .. لو افترضنا ان عبدالقاهر تفكيكي وأن التيار الذي يمثله عبدالقاهر هو تيار التفكيكية فكيف نصطدم في هذه الحالة بفكرة المقصد الثابتة عند عبدالقاهر ثبات الصم والجنادل . وهي فكرة إذا لجأنا إلى دريدا لتوصيفها فلن نجد أفضل من مصطلح (اللوجوسنتريزم) لأن الأمر عند عبدالقاهر وكما أشار الدكتور مصطفى ناصف أن المعنى ثابت ولك ان تغير فيه كما تشاء لكن سيظل هناك عنصر ثابت لا يتغير ولا يتبدل ولا يتحول وهذا هو ماهاجمه دريدا عندما تحدث عن (اللوجوسنتريزم) في الفكر الأوروبي او (مركز اللوجوس) فيما أفضل ترجمتها .. هذا هو الجذر فكيف نفترض أن عبدالقاهر هنا اختلافي .. وفي الوقت نفسه نقول إن الباقلاني كان يستند إلى فكر تفكيكي مماثل .. أنا أرجو في المستقبل عند تطوير هذه الأطروحة أن نلتزم أولا بايقاع صفة التفكيكية على فريق دون فريق .. ثانيا ان نتأكد من أن الجذر النظري للتفكيكية من حيث هي صفة نوقعها على

تيار لا يتناقض مع اقنوم الاقانيم عند ابناء هذا التيار وهو المعنى الثابت الذي لا يتغير أو يتبدل .

هذا الأمر هو ماأريد أن ألفت إليه انتباه الدكتور الغذامي وعندئذ إذا عدت إلى السؤال ـ وسأنهي الحديث فورا ـ هل الخلاف بين تيارين ؟ وعندما تحدث البحث عن عبد القاهر لم يتحدث عن عبد القاهر باعتباره نموذجا فريدا وإنما عيّنه على غيره .. هل الخلاف بين هذا التيار الحداثي الذي يمثله عبد القاهر خلاف بين تفكيكية أو اختلافية في مقابل خلاف بين عمودية أم ماذا ؟ وكاقتراح لتطوير الأطروحة لو لجأنا إلى الصفات المتعارضة بين التيارين ربما وجدنا فيها الحل .. نحن ازاء بلاغتين فعلا كما قال الدكتور مصطفى ناصف .. وازاء قطبين متعارضين كما قال كمال ابو ديب وأدونيس قبله .. أين يقع التناقض ؟ أو التعارض ؟ .. واضح أنه يقع بين الطبع في مقابل الصنعة والوضوح في مقابل الغموض والحقيقة في مقابل التخييل .. والتشبيه في مقابل الاستعارة والبساطة في مقابل التركيب والاجمال في مقابل التفصيل وأولوية المدلول وهذه في غاية الأهمية وربما كانت هي التي تحل المشكلة أولوية المدلول في مقابل اولوية الدال .. ذلك أن الفرق بين عبد القاهر وغيره .. ان عبد القاهر نظريته باختصار اسمها النظم وهو توخّي معاني النحو بين الكلمات مما يعني ان عبد القاهر بالدرجة الأولى يركز على الدال في مقابل الآخرين الذين كانوا يبحثون منذ البداية عن المدلول ولأن عبد القاهر كان يركز على الدال ومن ثم اهتم بالنظم فكان لابد ان يفتش في أبعاد الدال ويتحدث عن المعنى ومعنى المعنى والاستعارة المكنية إلى آخره .

انا أتصور أن الأطروحة لكي تزداد عمقا لابد أن تحصي أوجه التعارض بين القطبين .. ومن خلال هذا الاحصاء نستنبط صفة كلية جامعة تضع هذا الطرف في مقابل هذا الطرف عندئذ تزداد الأطروحة عمقا ويتم اختبار التفكيكية التي أشعر بقلق شديد عليها .. لكن هذا الاختلاف لا ينفي قط اعجابي وتقديري بشجاعة صاحبه وقدرته على الاختلاف ويبقى بعد ذلك مجرد سؤال أطرحه عليه وعلى كل أصحاب الثنائية في التفسير .. هل نحن فعلا في التراث النقدي ازاء قطبين فقط ام اننا ازاء ثلاثة اقطاب أو ربما أربعة أقطاب ؟ الدكتور الكتاني في البحث السابق أشار الى الجابري .. والجابري اشار الى ثلاثة انظمة معرفية ينطوي عليها التراث العربي وهي البرهان والعرفان والبيان .. فهل نحن في التراث النقدي إزاء ثلاثة انظمة ؟ إذا اخذنا بمقولة الجابري في كتابه عن بنية الفكر العربي وكتابه عن تكوين العقل العربي .. أم نحن ازاء رباعية ؟ ذلك لأن هناك باحثا آخر ولست أدري لماذا لا يلتفت إليه من الأردن اسمه فهمي جدعان صاحب كتاب نظرية التراث يقول هناك أربعة

اتجاهات .. صوفية .. وعقل ونقل وتدريب .. فهل نحن في التراث ازاء رباعية ؟.. أرجو من أصحاب الثنائية ان يطرحوا هذا على أنفسهم ويفكروا فيه لأن الامر قد يكون انه ليس هناك ثنائية واعتذر عن الاطالة .. لكن الذي دفعني إليها حقا هو اعجابي بشجاعة هذا البحث وحرصي على تطوير أطروحته الجذرية وشكرا وعذرا .

تعقيب الدكتور الغذامي على المداخلات

القضية فيما يتعلق بي هي الوقوف أمام هذه النصوص القديمة .. محاورة القديم بالقديم .. انا ادرك ان جهودا كبيرة بذلت وادرك ان رؤى متعددة ومتنوعة أعطت هذه الثنائية .. مصطفى جوزو أعطى النقاد الفلاسفة والنقاد البلغاء وثنائيات كثيرة ذكرها جابر وتذكرها أنت .. وإلى أخره .

المسألة في الوصول إلى مافي التراث هو أن نظل نطرق هذه الأبواب بكل رؤى نتمكن منها .. محاولتي في هذه المسألة هي أن أجعل التراث يحاور التراث .. حاولت فعلا أن أكون بريئا قدر الامكان .. ولكنني عارف انني لست ببريء .. ومع هذا حاولت .. انني لا أسقط القراءة التي اشار إليها الدكتور بكر باقادر .. القراءة الاسقاطية حاولت أن أتجنبها لكي أدخل فيما وصفه بالقراءة العضوية بحيث ان القاريء هنا ليس أنا وإنما هو الجرجاني يقرأ الآمدي ، الباقلاني يرد وينقد الآمدي .. ابن الرومي يدخل ايضا في عملية التناقض هذه .. وتستمر هذه الرؤى لكي نحذف من اذهاننا هذه الصورة التي تعتقد أن المقولات القديمة تم تصنيفها من الأقدمين ايضا .. فنحن لا نستقبل المقولة فقط .. ولكن نستقبل ايضا تفسيرها .. فالآمدي يقول عن البحتري انه عمودي .. نحن كلنا نردد وراء الآمدي فنقول ان البحتري عمودي مثلما قال الآمدي .. أريد ان اقول لهذه الطوابير التي تمشي وراء الآمدي .. ان هذا الشاعر الذي وصفه الآمدي بأنه عمودي وصفه آخرون من الأقدمين ايضا بأنه غير عمودي مما يقتضي ان نسأل أنفسنا مرة أخرى .. هل نحن أمام مقولة من المتوجب علينا ان نأخذها دون أن نفكر أم أننا مطالبون بأن نفكر بكل ماقيل لنا ؟ هذه هي القضية الأساسية .

أما مسألة اعتراضك على تعريفي لمعنى المعنى فأنا أدرك تماما أن ماتقوله وماأقوله في الوقت الذي هو فكرتان متعارضتان الا انهما يطرقان بابا واحدا قد يتفتح لأحدنا او يتفتح لنا معا .

الدكتور الهويمل اظن ان نسبة ٩٩٪ صارت ١٠٪ وربما أكثر مسألة أن اهدم مذهبا لكي أبني مذهبا .. أعتقد انا شخصيا لا غبار عليها على الاطلاق .. فأنت تهدم بيتك القديم حينما تريد أن تبني بيتا جديدا ، حينما لا تريد ان تغادر هذا الأفق لابد ان تهدم هذا البناء وتقيم بناء ثانيا الذي قام بالهدم هم الأقدمون مع بعضهم انا لم أقم .. انا معلق رياضي أروي لك المصارعة ليس أكثر اما انني مدع ولم استدرك كما فعل الأخفش على الخليل .. فمن الضروري ان أدعى واذا لم أدّع فأنا لم أقدم شيئا .. ودعواي تظل صحيحة إلى أن يثبت ببرهان انها غير صحيحة . لو قلت ان ماأقوله ليس ادعاءً حينئذ سأكذب .. لأنني أزعم ان ما أقول هو الحقيقة المطلقة التي لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا خلفها .. انا اظل بشرا والبشر يظل يدعي .. ويقدم فإن امتحنت الحقيقة مع الزمن وقبرت فأنا أول من سيهيل الرمال عليها .

تريدني أن أرحم الآمدي وأتركه لك انت ان تفعل ذلك ، ذلك شأنك ... الدكتور الحارثي قال عن آخر سطر ان النفس تنفعل ولا تفكر وانا اعتقد ان الصياغة صحيحة لكن لو اعتقدت ان الذي يفكر العقل والنفس فقط تحس .. فلا بأس لك ان تغيرها كما تشاء ، أما مسألة ان المشاكلة هي رأي الأكثرية والاختلاف في رأي القلة فإن الحق دائما مع القلة ولو اطعنا اكثر من في الأرض لأضلونا عن سبيل الله .

يقول الدكتور الحارثي ايضا انني عززت من الطارىء في مقابل الأصل .. وذلك مايجب ان نفعله فلو لم نعزز من الطارىء فلن نتجدد .. الأصل انجاز فعله الأولون من قبلنا ماذا أفعل اذن امام مافعلوا ؟ اما ان اضيف طارئا الى انجازهم وإما لا أفعل شيئا .. فلابد ان أنتصر للطارىء بأي حجم كان .. لابد ان يكون هناك طارىء ان لم يكن هناك طارىء .. ماذا فعلنا ؟ .. يعني إذا لم نقدم .. انت كانت لك صباح هذا اليوم دراسة وإذا لم تكن هذه الدراسة ضربا من الطارىء فلماذا جلست وتكلمت .. اذا كانت أصلا والأصل صنع من قبل فأنت لم تفعل شيئا يجب ان نعزز من شأن الطارىء ونأخذ بالطارىء وإلا فإننا لن نضيف إلى ثقافتنا ولا إلى أمتنا ولا إلى حضارتنا اي شيء .. إن لم نصنع مجدنا نحن فالسابقون صنعوا مجدهم ونحن عالة على ذلك المجد ولا أحد فينا يرضى ان يكون عالة على ذلك ، وعلة أمتنا الآن انها ظلت عالة على امجاد اسلافها لأنها لا تستطيع ان تصنع امجادها .. وضرب من صناعة امجادنا ان نبدأ على الأقل على مستوى الورق .

الدكتور محمد الهدلق في اشارته الأولى عن الألفاظ المحظورة وعن الجرجاني وطلب مني ان ابدأ بالتأصيل فالجرجاني قال نفس الكلام الذي قاله المرزوقي وسآخذ بهذا تماما

وسأضعه في الاعتبار وهذه قضية النسب الذي أشار اليه الدكتور بكر باقادر ، سأضيف إلى شجرة النسب عندي الأسماء التي اقترحتها واكون شاكرا .

حسين بافقيه .. الحقيقة مااعتقد ابدا ياحسين انني سأشعر بسعادة مثل هذا الموقف .. امنية كنت اظنها لاتتحقق إلا بعد خمسين سنة من الآن ، ان أرى واحدا من طلابي يقف ويقول كلاما يجاري به كلامي .. أن يكون طالب من طلابي في لحظة من اللحظات استاذا لي .. سؤالك عن ان ظاهرة العمودية عامة في المجتمع لأنهم لم يستسيغوا شعر أبي تمام وان الجرجاني والنصوصية ظاهرة فردية فأنا لاأجزم ان الجرجاني ظاهرة فردية لأن هذه مسألة يجب أن لا نبادر إليها ، إننا ما نزال في بحث كبير امام عمل عظيم جدًا ، قد نجد بازاء الجرجاني عددًا آخر .. كالقرطاجني وابن طباطبا .. اذن ليس بالضرورة ان يكون الجرجاني ظاهرة فردية لكنها ظاهرة قلة .. وانت تعرف ان العقول الفاعلة دائما قليلة .

والناس ألف منهم كواحد ، وواحد كالألف إن أمر عنا .

القلة دائما هي المبدعة هي المثرية هي المعطية .. والكثرة هي التي دائما اقل ثراء .. هي تستقبل وتكرر ماجاءها فالعمودية هي العامة وهي الاكثر الى اليوم وهذا مانشهده في جمهورنا المستقبل كليا .. والنصوصية هي الاقل لان النصوصية تقتضي التعب الفعلي الحقيقي من المستقبل نفسه .. الصولي لمس هذا حينما قال : ان اهل زمنه حينما عرض عليهم شعر الاوائل وشعر ابي تمام كان شعر الاوائل قد عرض عليهم مشروحا وموضحا .. اما شعر أبي تمام فقد كان يحتاج منهم هم ان يتولوا الشرح وهذا يعني انهم كانوا يستقبلون استقبال التلاميذ من استاذهم ولم يستطيعوا ان يستقبلوا استقبال الأساتذة ، هذه الاشكالية التي ستستمر فإذا ظللنا تلاميذ سنظل عموديين وإذا انتقلنا الى مرحلة الأساتذة فاننا سوف نكون نصوصيين .

الدكتور باقادر اشكرك على تصنيفك للقراءة وانا سعيد بالدكتور باقادر ، يقول ماقاله عن اطروحتي لأني لم اتعود منه الثناء فهو من الرجال الذين تعلمت منهم كثيرا لأنهم ينتقدون بدقة وبأمانة وبصدق .

وأشكر الدكتور عصفور على مقدماته واتجاوزها الى التوصيف حينما ذكر ان الجرجاني والآمدي وهما القطبان يتفقان على المشاكلة وهذا صحيح وأدركه تماما ، فالجرجاني في كتابيه ينطوي على تناقضات كثيرة فتجده أحيانا نصوصيا وأحيانا عموديا ، وفي حالة يرى انَ اللفظ سابق على المعنى وفي حالة يرى ان المعنى سابق على النظم فقد قال عن النظم ان

الكاتب يضع المعاني في ذهنه ثم يرتب الألفاظ ترتيبا مطابقا للمعاني التي في ذهنه ، ففي هده الحالة يضع المعنى سابقا على اللفظ وفي مواقف اخرى يجعل اللفظ سابقا على المعنى والذي أفعله هو ان أنتقي من بحره ومن عالمه ، أنتقي المقولات التي يمكن ان تساعدني وتساعد من هم في حقلي على بناء منظور تنطلق منه ونؤسس عليه ، ولو اننا وقفنا عند حدود الجرجاني بمفرده واغلقنا دائرته عليه وقلنا هذا هو فاننا عندئذ سنخرج بحكم على الجرجاني ولكننا لن نأخذ مفهومات نستخرجها من عنده ونوظفها ونطورها وننطلق منها . وهذا يفرض موقفا انتقائيا على الباحث .

اما الثنائية وهل له ثنائية تفكيكية وهل له صلة (بالديفرانس) فالواقع لا ، وقد تعاملت مع الديفرانس في اعمال اخرى ، اما الاختلاف الذي ذكرته عن عبد القاهر فقد أخذته من مقولة الجرجاني عن شدة الائتلاف وشدة الاختلاف حينما كان يرى ان للمبدع ان يجمع بين المشرق والمغرب وهذا هو الاختلاف الذي عند عبدالقاهر وليس هو ذاك الذي عند دريدا .

وهذا ايضا يلغي السؤال عما اذا كان عبدالقاهر تفكيكيا . عبدالقاهر ليس تفكيكيا وحينما جعلت الباقلاني تفكيكيا ازاء الآمدي انما فعلت ذلك حينما رأيت الباقلاني يسقط احسن قصائد البحتري الذي كان الآمدي يعلي من شأنه ومن تعريفات التفكيكية انها محاولة لايجاد عيوب الخطاب ومحمد عابد الجابري ينطلق من هذا المفهوم ولكل تفكيكي منطلق ينطلق منه ، ودريدا كان يقول اننا حينما نقف امام بناء قد نجد طوبة واحدة اذا نزعت انهار البناء . واذا اخذنا بهذا المفهوم فإننا سنجد الآمدي تفكيكيا .

اتفق مع الدكتور جابر في أن التفكيكية تقوم على الاختلاف المرجأ لكنها في نفس الوقت تقوم على البحث عن عيوب الخطاب . وانا مع الدكتور جابر في أن عبدالقاهر معتمد على (اللوجوس) ولا خلاف في ذلك ، والصراع هنا ليس صراعا بين تفكيكية وعمودية على الاطلاق ، ولكنه صراع بين الاختلاف كما هو عند عبدالقاهر والمشاكلة كما هي عند العموديين .

اما الجرجاني فيقوم على تفضيل الدال على المدلول وبالتالي يفضل الاختلاف على المشاكلة فهذا صحيح ، واذا اعتمدنا على المنطلقين : تغليب الدال على المدلول وتغليب المدلول على الدال فان أوجه الخلاف ستندرج تحت هاتين المقولتين .

هل نحن ازاء قطبين فقط ؟ هذا السؤال مهم جدا وانا اقول للدكتور جابر عصفور : لا فأنا أعتقد اننا ازاء اقطاب كثيرة وشكرا .

ب

معالجة اشكالية القديم والجديد

في «الوساطة بين المتنبي وخصومه»

للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني

الدكتور علي البطل
جامعة الملك عبدالعزيز - جدة

بسم الله الرحمن الرحيم
وبحمده
رب يسر ، واعن

هذه الدراسة :

● صارت كلمة التراث – على بساطتها – مفتاحا لميدان غامض ملىء بالنوايا السيئة ، والاكمنة ، والرصد ، كما هو حافل بالطموحات الجادة ، والأمانى الطيبة . ولسوف يظل الامر كذلك ، مالم نحدد بوضوح ماذا يجب أن نعنى عندما نطلق هذه الكلمة المتفجرة . ليكون تعاملنا معها تعاملا آمنا وصحيحا .

يميل من يطيب لهم أن يعتبرهم الناس « اصوليين » ، (ويجب أن نبحث : هل هم اصوليون فعلا) . إلى أن يربط مابين كلمة « التراث » وبين كلمة « الدين » ، وهنا تكمن الخطورة ، ويكمن الخطأ أيضا .

لقد نعى الله تبارك وتعالى فى محكم التنزيل على قوم يأكلون التراث قال عز من قائل : « وتأكلون التراث أكلاً لمّاً ، وتحبون المال حبًّا جمًّا » . (وإن اختلفت الدلالة عما نحن بصدده) ، إلا أن واجبنا الآن أن ننبه إلى قوم يأكلون بالتراث (بدلالتها التى نريد الآن) أكلاً لمًّا – أيضا . أما الإسلام فنحن نعليه أن يكون تراثا ، وأن تكون نظرتنا إليه نظرة وارث الى ماورث : مما نماه له الآباء وتقسمته الأجيال ، فلى منه ماوصل إلى يديّ حيازة خاصة ؛ كما أننا نستثنيه من أن يكون « تراثا » قوميا ، نتعامل معه كما نتعامل مع ماورثناه ، ونتنازع فيه كما يتنازع كل قطر مع غيره ، فيمن له أكبر حظ من هذا الدثار القومى .

الإسلام رسالة ، ومقوم شخصية ، وطريق حياة ونجاة . وهو بهذا النحو يحيا فى الفرد والأمة ، ويحيا به الفرد والأمة ، وليس هذا شأن التراث . إنه حياة متجددة : تتلازم تاريخيتها مع آنيتها ، وعموميتها مع شخصانيتها دون انفصال ، فلا أنظر إليه على أنه

إسلام أبي أو آبائي ، ولكنني أتقبله على أنه إسلامي أنا ، لا يجزئني فيه ماعمل آبائي من تكليف . وليس التراث من هذا الباب . وإلا كان الإسلام دينا مثلما توارثه آباؤنا الأولون من أديان ، ومعاذ الله أن يكون ذلك كذلك .

والإسلام رسالة إلى كل فرد وكل أمة . العربي وغير العربي ، وليس هذا شأن التراث :

فالتراث الذي يجب أن نعنيه : هو ثمرة العقول العربية ، على مدار التاريخ العربي ، وعلى اتساع الجغرافيا العربية . فإذا لم تكن بعض العقول المنتجة له عربية عرقا ، فهي عربية لغة ، وهذا يكفي لعدّه تراثا عربيا . وهو بهذا جهد فكري عربي .

في هذا الميراث جيد ورديء ، وسمين وغث . وهو من بعد ، جهد يرتبط بمراحله التاريخية ، ومشكلات عصوره المختلفة . وهذا يطرح ـ إلى جانب تمييز الخبيث من الطيب في التراث ، ودراسة استجابات نتاج كل عصر لحاجات عصره ، وتعبيره عن القوى الفاعلة في مجتمعه ـ مشكلة أخرى . هي الوعي بهدف دراسة هذا التراث وجلائه . هل ندرس هذا التراث وننشره للعودة إلى الحياة في إطار إشكالياته ، واطراح إشكاليات عصرنا وقضاياه ؟ بذلك نكون أمة ذات ذاكرة جيدة ، ولكنها بلا عقل ، ولا نظن أن هذه هي الأصالة التي نتوخاها ، بل لا نظن آباءنا يرضون لنا مثل هذه الأصالة المئوفة ، وهم الذين أثر عنهم قول : « علموا أبناءكم ، فإنهم خلقوا لزمان غير زمانكم » ، لأن إطار أي زمان لا يمكن أن يحتوي إشكاليات زمان آخر ، بنفس شروطها التاريخية والاجتماعية والفكرية . ورحم الله أجيال السلف من العلماء ، كان أحدهم يستفتي في مسألة ، فيسأل : « أكان ذلك ؟ » فإذا كان الرد سلبا قال : « دعها حتى تكون » . ذلك لأن التماس حل لمشكلة لا يكون إلا في إطار ظرفها الموضوعي ، لا متقدمة ، ولا متأخرة عن زمانها .

أم هل ندرس هذا التراث لنعلن لقومنا أن تراثهم هراء لا قيمة له ، وأن من الخير لهم إذا أرادوا ملاحقة عصرهم تبني موقف ينفض يديه من كل قديم ، ويمسك بكل جديد لحظة جدته فقط ، ثم يتخلى عنه بعدها لأنه صار قديما . وبذلك نكون أمة بلا ذاكرة ، وبلا عقل ، معا . بل لا نكون أمة من البشر في هذه الحال .

ان طبيعة التقدم البشري أنه يقوم على استخدام العقل في فحص تجاربه وخطواته السابقة ، واكتشاف مكامن الخلل في حلقاتها الضعيفة وتعديل مشروع المستقبل على أساس من هذا الفحص والاكتشاف . والتراث هو هذه التجارب ، هو مستودع خبرات الأمة في مراحل تاريخها تعود إليه لتصحح مسارها باكتشافه . حتى لا تكرر لحظات

الضعف فيه عندما نتقدم إلى مستقبلها .

إن المشكلة الاساسية بين اقصى تطرف أصولى ، واقصى تطرف حداثى واحدة : هى الربط ـ بسوء نية أو حسنها ـ بين الاسلام وبين بحث علماء السلف فى الإسلام ، وهذا خطأ . افكل خروج على الاجتهاد القديم خروج على الاسلام ؟ .

إن مصدر الخطأ هو : كون القطع المعرفى ـ بمعنى عدم الانخراط فى الاشكالية ذاتها ـ يكون كفرا فى نظر الأوائل ومطلبا ملحا لسيئى النية من الاواخر ، بينما يكون مستحيلا ، وإن كان ضرورة فى نظر حَسَنِي النية .

والمشكلة مزعومة لأنه ليس ثمّ توحد بين الاسلام ، العقيدة ذات المصدر السماوى ، واجتهاد علماء السلف القدماء بحثا عن حلول لمشكلات عصرهم فى إطار العقيدة ، وهذا الاجتهاد ، جهد عقلى بشرى ، يمكن تعديله دون أن يعنى ذلك تعديل الاسلام ، بل يمكن مخالفته والقطع معه دون أن يعنى ذلك مخالفة الاسلام والقطع معه ، وإلا ماتخالفت المذاهب الأربعة ـ المعتمدة ـ فى اجتهادها .

ان القطع مع التراث ، بمعنى التخلى عن الفهم التراثى للتراث أمر ممكن ، بل مطلوب لصالح التراث نفسه ، لكى يحيا التراث بنا ، بدلا من أن نحيا نحن فيه . اما القطع مع الدين فأمر غير ممكن ، وغير مطلوب .

غير ممكن : لأنه لا يمكن فهم الدين من خارجه ، كما هو الحال مع التراث ، لأن التخلى عن الفهم الاسلامى للاسلام يعنى التخلى عن اعتقاد الاسلام . ولأنه لا يمكن فصل الذات ـ والاسلام جزء منها ـ عن الموضوع ، كضرورة بحثية ، وهو الاسلام .

وغير مطلوب : لأن الاسلام هو نواة الشخصية التى نريد البناء ، بها وعليها . فما معنى البناء اذن ؟

هكذا يتمايز الموضوعان : الاسلام بمصدره الالهى ، والتراث ـ كل التراث بما فيه البحث الفقهى ـ بمصدره الإنسانى .

هذه هى المشكلة فى حديها الأقصيين ، كما نتصورها ، ونظن أنها لا تقف بهذه الحدة ، إلا فى الحدين المتطرفين لها ، كما نظن أنها تفقد كل حدتها حين نفهمها على هذا النحو . إذا صلحت النوايا ، اما إذا لم تصلح ، فلا الذين يأكلون بالتراث ، ولا الذين يأكلون بالحداثة يمكن أن يوافقونا عليه .

ان قراءة التراث اذن محاولة لوضعه موضعه من التاريخ والتطور ، بوصفه خبرة سابقة

أتت ثمرة ما . ثم محاولة الافادة من هذه الخبرة ، وتعديل آلية التعامل فيها ، أو تطويرها ، واستخلاص درسها والافادة منه فيما نحن بصدده من تطلعات نحو المستقبل .

ان كل شكل من أشكال المعرفة العلمية بموضوع ما ، هو شكل من أشكال تملكه ، ولن نمتلك هذا التراث الا بمعرفته معرفة علمية ، وذلك بدرسه فى سياقه التاريخى والاجتماعى ، أى بدراسة منظومة علاقاته ومشكلاته التى كونت نسيجه الفكرى ،

وهذا ماتحاول دراستنا أن تقاربه ، وبالله التوفيق .

* * *

١ - ١ - ٠

اذا أخذنا نصف القرن الواقع بين سنتى ٩١٥ و ٩٦٥ ميلادية ، ثابتا لقياس الوقائع التاريخية من حوله - ونصف القرن هذا يمثل حياة أبى الطيب المتنبى[١] ، الذى ولد عام ٩١٥ على وجه التقريب ، واغتيل عام ٩٦٥ - لوجدنا عددا من الوقائع يسبقه ، وعددا آخر يصاحبه ، وهذه الوقائع تؤثر من قريب ، أو من بعيد فى موضوع دراستنا هذه .

هذه الوقائع يمكن تصنيفها على النحو الآتى :

المجموعة الأولى وتتعاصر احداثها وكثيرا ماتتداخل ، وهى تمثل الحركات الانفصالية :

أ - من ٨٦٤ الى ٩٢٨ الدولة الزيدية فى طبرستان .

ب - ٨٦٧ - ٩٠٣ الدولة الصفرية فى سجستان وخراسان .

جـ - ٨٧٤ - ٩٩٩ الدولة السامانية فيما وراء النهر وخراسان .

د - ٩٠٩ - ٩٦٩ الدولة العبيدية الفاطمية فى المغرب ، ثم مصر بعد ذلك .

هـ - ٩٣٥ - ٩٦٩ الدولة الأخشيدية وكافور فى مصر .

و - ٩٢٩ - ١٠٠٣ الدولة الحمدانية فى الشام .

ز - ٩٤٥ - دولة بنى بويه ، التى تمثل بقيامها وسقوطها على يد السلاجقة عام ١٠٥٥ العصر العباسى الثالث .

المجموعة الثانية ، وتتعاقب احداثها ، وهى تمثل الانتفاضات والتمرد :

أ - من ٨٦٨ الى ٨٨٣ ثورة الزنج .

ب - ٨٩١ - ٩٨٨ القرامطة .

ومن قبل ذلك ، ولمدة عشرين سنة من ٨١٧ - ٨٣٧ ، بابك الخرمى ، وانتفاضات العلويين وتحركات الاسماعيلية المتنوعة والمتعددة والتى لا تعمر كثيرا .

---

١ - على أساس ان المتنبي - فى شعره - هو المحور الذي قام عليه كتاب الوساطة . وان ما يثيره شعر المتنبي من قضايا فنية او اجتماعية هو موضوع الدرس فى ذلك الكتاب

المجموعة الثالثة : حركة الفكر

أ ـ من أواخر الدولة الأموية ، وطوال العصر العباسي الأول : حركة المعتزلة ، المتزامنة مع جهود الترجمة .

ب ـ ٨٧٠ ـ ٩٥٠ أبو نصر الفارابي .

جـ ـ ٣١٦ ـ ٣٩٢ القاضي عليّ بن عبد العزيز الجرجاني

إن النصف الاول من القرن الرابع الهجري ، الذي شهد حياة أبي الطيب المتنبي قد حفل بأحداث ضخمة على المستوى السياسي والاجتماعي ، وعلى المستوى الفكري والفني ، وانه من الطبيعي أن تأتي « الوساطة » متأثرة بهذه الأحداث ، وجوها الحافل .

١ ـ ١ ـ ١

سادات كل اناس ، من نفوسهم   وسادة المسلمين الأعبد القزم

اغاية الدين أن تحفوا شواربكم   يا أمة ضحكت من جهلها الامم[٢]

لعل المتنبي يلخص في هذين البيتين الحال الذي كان سائدا في العالم الإسلامي ـ ولا نقول الدولة[٣] الاسلامية ، لأنه لم يعد ثمة دولة إسلامية موحدة ـ في عصره ، فلقد شهد عصر الدويلات الإسلامية الهشة ، والمتحاربة ، والتي يقضي بعضها على حياة بعضها الآخر : شهد انهيار دولة علوية في المشرق ، هي الدولة الزيدية ، وقيام دولة علوية أخرى في المغرب هي دولة العبيديين المهدية ، ومن بين هذه وتلك تواترت حركات الباطنية الخالصة ، أو المتداخلة مع انتفاضات أخرى ذات طابع اجتماعي ، وفي كل ذلك ينسب رؤوس الحركات أنفسهم إلى أبناء فاطمة رضوان الله عليها .

كما شهد نهاية دولة فارسية في المشرق هي دولة الصفاريين ، بقوة دولة فارسية أخرى هي بني سامان ، وقيام دولة فرغانية في مصر هي دولة آل الاخشيد ، ثم قيام دولة عربية وحيدة هي آل حمدان وانتقالهم من الموصل إلى الشام . وهي الدولة التي لمع نجمه في أفقها . وأخيرا قيام دولة بني بويه ، واستيلاؤها على بغداد ، معلنة تحول مؤسسة الخلافة

---

٢ ـ ناصف اليازجي : العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب . المجلد الثاني . دار بيروت للطباعة والنشر . بيروت لعام ١٩٨٤ ص ٣٩٠

٣ ـ نعني بالدولة في الفقرة الآتية كلها : السلطة . واستخدمنا المصطلح الاول تبعا للمؤرخين والا فالمصطلح الثاني اكثر دقة وتحديدا

إلى إطار اسمي ، لا فعل لها في ادارة الدولة . وهي الدولة التي تنقل المتنبي تاريخيا الى الاطار الزمني المسمى بالعصر العباسي الثالث .

صحيح أن ثمة اتجاها للانشقاق كان قد ظهر مبكرا ، وفي عهد قوة الدولة العباسية ، مثل الادارسة ، والاغالبة ، في المغرب الأقصى ، ومن قبلهم الأمويون في الأندلس ، ثم دولة بني طاهر في خراسان ، والطولونية بمصر ، ولكن هذه الوقائع كانت إما في الأطراف القصوى للامبراطورية ـ كأموية الأندلس ، والادارسة والأغالبة ، بحيث لا يؤثر انفصالها في هيمنة السلطة على الجسد الرئيسي للدولة ، بل ربما كان من الأوفق أن تتحول هذه المناطق إلى « جيران » يتولون الدفاع عن أنفسهم ، و « دروع » تتلقى مناوشات الأعداء الخارجين عن البناء الاسلامي الأساسي الذي تمثله دولة بني العباس . بدلا من بقائهم اعضاء في جسد متمدد شاسع يرهق السلطة المركزية بأعبائه وأزماته والأخطار المحدقة به ، لذلك كان الرشيد يبذل من الانتباه والعناية بفارس والجناح الشرقي عموما ، أكثر مما كان يوليه للجناح الغربي من دولته ، مادامت مصر آمنة في ظل الدولة ، فعند حدودها الغربية يتوقف الاهتمام الجدي للخلافة بافريقيا[4] .

وإما كانت ـ هذه الوقائع ـ شكلا من اشكال اللا مركزية والاستقلال الذاتي ، لا انسلاخا تاما عن السلطة . كما هو الحال في الحكم الطاهري لخراسان والطولوني لمصر ، وكان ذلك استجابة للمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الجديدة ، واحتذاء لتجربة « الأغالبة »[5] التي قام بها الرشيد تخفيفا لعبء الادارة المركزية عن كاهل الخلافة في بغداد .

إن الامر الذي تجدر ملاحظته ، هو « فارق » السلوك بين « الدول » التي قامت في

---

٤ ـ تتمثل مصر انذاك ، ولزمن طويل من بعد ، في الصورة القرآنية « خزائن الارض » ومن هنا فهي في الغلبة القصوى من الأهمية للدولة ، إما موردا لبيت المال ، وإما طعمة لمن يؤدي خدمة متميزة للبيت المالك ، وتظهر ثرواتها بصورة خرافية في كثير من مؤلفات المؤرخين المسلمين ، راجع على سبيل المثال :

أ ـ المسعودي « مروج الذهب » جـ ١ ص ٣٧٤ ـ ٤١٠ نشر دار الأندلس بيروت طـ ٢ ، ١٩٧٣ ، و جـ ٢ ص ٣٥ .

ب ـ محمد بن القاسم النويري الاسكندراني « الإلمام » بالإعلام فيما جرت به الأحكام ، تحقيق عزيز سوريال ، جـ ٣ ص ٣٤٥ وما بعدها ، نشر دائرة المعارف العثمانية ، حيدر آباد ـ الدكن ـ الهند ١٩٧٠ .

٥ ـ عندما قام إدريس العلوي في المغرب (٧٨٨م) مطالبا بالسلطة ، عين الرشيد إبراهيم بن الاغلب واليا على افريقية ولاية وراثية في ابنائه مما مهد لانفصالها تحت حكم الأغالبة . وولي المأمون طاهر بن الحسين خراسان ولاية وراثية كذلك بعد قتل الأمين ، وتولى ابن طولون مصر للمعتز بالله .

راجع ، عز الدين بن الأثير « الكامل في التاريخ » دار الكتاب العربي بيروت ١٩٦٧ جـ ٦ ص ١٠٤ .

الجناح الغربي من العالم الاسلامي عن تلك التي قامت في جناحه الشرقي ، فيما يتعلق بموقفها من الخلافة العباسية . فبينما قامت دول المغرب على أساس الانسلاخ التام عن خلافة بني العباس ، أي أنها اقامت خلافات مستقلة ، بل مناوئة أحيانا (الاموية في الأندلس ، والادارسة ، ثم المرابطون ، فالموحدون ، فالفاطميون في الشمال الأفريقي) ، فان « الدول » بالمشرق كانت - عادة - تعترف بالسلطة الاسمية للخلفاء العباسيين ، كغطاء ديني لحكم مدني ، على الرغم من العداوة المذهبية أحيانا ، كما يتجلى في دولة البويهيين ، التي حكمت باسم الخلافة السنية في بغداد[6] .

اما البيت الثاني فله حديث يأتي فيما بعد ، أو لعله سلف من قبل .

١ - ١ - ٢

كانت ظاهرة « الدويلات » هذه هي أعلى مظاهر تحلل سلطة الخلافة العباسية « الأبوية » ، من ناحية ، وأعلى مراحل التمرد على هذه السلطة ، التي أخذ التطور الاقتصادي / الاجتماعي يتجاوزها بشكل حثيث ، وإن لم يتبلور منها شكل آخر ، يستوعب هذا التطور ، ويستجيب له ، ويحقق به دفعة أقوى ، مما جعل من هذه الظاهرة : لا عامل صحة كما كان يمكن ان يكون ، بل دليل مرض نخر في جسد الدولة ، وحكم عليها بالسقوط المدوي ، الذي تأخر الى أيام التتار ، بالفعل الواقع ، وإن كان موجودا ، بالقوة الكامنة - قبل حدوثه الفعلي بزمن طويل .

لقد ووجهت السلطة العباسية منذ أول عهدها ، بأشكال جديدة من التحديات لم تواجهها الخلافة الأموية من قبل ، فإلى جانب انتفاضات العلويين المألوفة (وكان أخطرها انتفاضة محمد النفس الزكية وأخيه عام ٧٦٢) ، وانشقاقات البيت المالك (عبد الله بن علي ٧٥٤ ، والحرب بين الأمين والمأمون ٨١٣) وتمرد القادة الدعاة (أبو سلمة الخلال ٧٥٠ ، وأبو مسلم الخراساني ٧٥٤) ، كان ثمة حركات تمرد أكثر خطورة وعمقا ،

---

٦ - يمكن ان نرى مثالا ، أسبق تاريخيا ، احتذته التجربة البويهية ، وإن كان لم يبلغ من النجاح ما بلغه البويهيون . ذلكم هو مثال يعقوب الصفار ، الذي احتل معظم الجناح الشرقي للدولة ، وتقدم إلى بغداد ، معلنا انه يريد أن يحظى بشرف خدمة الخليفة - والخليفة يأمره بالرجوع من حيث أتى - فلما خرجت جيوش الخلافة لصده كان يعلن ان الخليفة قد خرج لاستقباله والتنويه بشأنه . وثمّ مثال آخر - متأخر تاريخيا - هي تجربة طغرلبك أول ملوك السلاجقة الأتراك ، الذي أجبر الخليفة العباسي ، القائم ، على تزويجه ابنته ، وهو شيخ يطعن في السبعين

راجع لذلك ابن خلكان : وفيات الاعيان . تحقيق الدكتور إحسان عباس المجلد السادس ص ٤١٦ والمجلد الخامس ص ٦٦ . دار صادر بيروت ١٩٧٧ .

واستغرقت وقتا أطول للقضاء عليها ، وجهدا أعنف في مواجهتها : منها : ثورات الفلاحين في فارس ـ الخرمية الأولى بعد قتل أبي مسلم ـ من ٧٥٥ ـ الى ٧٦٧ ، وحركة بابك الخرمي من ٨١٧ الى ٨٣٧ ، ثم ثورة الزنج في البصرة وهجر والاحساء والبحرين من ٨٦٨ الى ٨٨٣ ، واخيرا حركة القرامطة التي استمرت نحوا من مائة سنة من ٨٩١ الى ٩٨٨ ، وامتد مجال تحركها من اليمن إلى مناطق الخليج فالبصرة وماحولها إلى الغرب حتى أطراف الشام ، وبلغت اقصى تطورها وقوتها بتأسيس كيان سلطوي لها في الأحساء ، يعتبرها بعض الدارسين جمهورية قرمطية[٧] . ولقد كانت هذه الانتفاضات الاجتماعية تعبيرا عن شكلين من أشكال التوجه الاقتصادي آنذاك ، يتعلقان باستغلال الأرض الزراعية في الدولة ، تأثرت كل واحدة منها بمصالح احد الشكلين بدرجة أو بأخرى ، دون أن تستطيع تطوير ايديولوجية واضحة لها ، وتسيدها ، مما أتاح للمغامرين العسكريين فيما بعد ـ « الصفار ، بني سامان ، بني بويه ، الأتراك السلاجقة » ـ استباق تطورها وإجهاضه ، مستغلين مايصيب القوة العسكرية للسلطة المركزية من ضعف لفرض سيطرتهم . لقد كان نجاح هؤلاء المغامرين العسكريين تطويرا لاستراتيجية حركات التمرد والانتفاضات ، ولكنهم لم يكونوا امتدادا فكريا لها ، بل ربما كان العكس هو الصحيح ـ حتى عصر بني بويه ، وهو مايتعلق تاريخيا بمجال بحثنا ـ لذلك فليس غريبا أن يسود الفكر الغنوصي الظلامي نتيجة لسيطرتهم الغاشمة[٨] .

١ ـ ٢ ـ ٠

إن أي محاولة لتحليل الاحداث تحليلا علميا لابد أن تأخذ في اعتبارها المكونات العرقية والاقتصادية ، والشرائح الاجتماعية التي كتبت ، في تخالطها وفي تمايزها ـ باختصار : في تفاعلها ـ هذه المرحلة من التاريخ ، وهذا ماحاولت أن تؤديه دراسات عابد الجابري ، والطيب تزيني ، وصادق سعد ، وبيري أندرسون ، وهاني الزعبي ، على اختلاف في وجهات النظر ، ودرجات التوفيق ، إلا أن الالتزام بمنهج علمي منضبط ، كفيل بأن يؤدي إلى نتائج قريبة من الصواب ، إن لم تكن صائبة تماما ، بحسب انضباط منهجها وعلميته .

---

٧ ـ احمد صادق سعد . تاريخ مصر الاجتماعي والاقتصادي ـ في ضوء النمط الاسيوي للإنتاج ـ دار ابن خلدون . بيروت / لبنان ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ١٦٦ .

٨ ـ راجع تعليق الدكتور محمد عابد الجابري . الموقف . على فلسفة ابن سينا في . نحن والتراث . ص ١٥٨ ـ ١٦٦ . دار التنوير . بيروت ط ٤ . ١٩٨٥م

أما الاقتصار على استخدام مصطلحات مقتطعة من سياقها المنهجي ، مع توظيفها في تحليل يفصل هذه المكونات بعضها عن بعض ، ولا يهتم بتفاعلها وصراعها ، فلا يؤدي إلا إلى الاضطراب والاختلاط ، وهذا ماتقودنا اليه دراسة على احمد سعيد (أدونيس) ، عن الثابت والمتحول ، وبخاصة في جزئها الثاني : « تأصيل الأصول » ، فاستخدام مصطلحات من قبيل[9] : القوى الانتاجية ، وعلاقات الانتاج ، والطبقات الحاكمة ، والطبقات المحكومة ، والثورية .. الخ ، هذا الاستخدام الأسلوبي الرومانسي ، أمر يليق بشاعر ، إلا أنه لا يكفي لأن يقوم به وحده درس علمي جاد ، إلا إذا وضعها في سياقها من التحليل ، وحدد أبعادها ومسمياتها تحديدا صحيحا .

لقد حصر الدكتور علي أحمد سعيد بحثه في عنوانه الجانبي ، « بحث في الاتباع والابداع عند العرب » ـ في أحد العنصرين الكبيرين ، المكونين للدولة ، والحضارة الاسلامية ، دون أن يشير الى ماللعلاقة بينهما من اثر في النتاج الفكري لهما معا ، أو على الأقل للجانب العربي ، موضوع الدراسة ، وقد مضى في دراسة الجانب العربي كما لو كان تطوره يتم بمعزل عن تأثير الجانب الفارسي ، وكان لذلك نتائج مضللة كثيرة .

لقد نظر إلى الثبات والتحول ، أو القديم والجديد فوضع : البادية ، ولغة الصحراء ، والنقل ، والمطابقة مع السلطة والدين في جانب ، ثم وضع مقابل ذلك : الحاضرة ، ولغة المدينة ، والعقل ، والمطابقة مع الحياة في جانب آخر[10] ، هذا ينادي بالعروبية ، والاتجاهات السلفية ، وذلك ينادي بالاسلامية والاتجاهات العقلية التجريبية . وهذا اقصى مايمكن أن يصل اليه التخليط ، فالى اى جانب يمكن تصنيف المعتزلة ، سادة العقل في الثقافة العربية ؟ وهم التمهيد للفلسفة الجديدة وأعداء التقليد والسلفية : ثم هم المنادون بالعروبوية ولغة البادية ونمط القصيدة القديمة في البناء ؟ وإلى أي جانب نصنف القرامطة ؟ وقد قامت سلطتهم في مناطق عربية ، واصولهم عربية بدوية . بل ماموقفنا من ثورات : الخرمية والمازيار ودول بني سامان وآل الصفار وبني بويه ؟ وكانت ضد السلطة العباسية ، وضد العروبوية . وهل تصوف ابن سينا العرفاني الاشراقي من قبيل الاتجاهات الثورية الاسلامية التجريبية ، أم أنه ارتجاع ظلامي ، وايديولوجية

---

٩ ـ تأصيل الأصول : ص ٦٣ على سبيل المثال وتأصيل الأصول هو الجزء الثاني من كتابه الثابت والمتحول دار العودة ـ بيروت ط ٤ . ١٩٦٧م

١٠ ـ راجع ذلك في أكثر من موضع . وبخاصة ص ٢٠٣ وما بعدها من الكتاب المذكور

غنوصية[١١] ؟ كما يرى الدكتور عابد الجابرى ، في تحليله الصحيح لتطور الفكر الفلسفى الاسلامى ؟.. هذه تساؤلات لا إجابة لها ضمن التحليل الذى تطرحه ثنائيات أدونيس الرومانسية المتعجلة .

وهو يستخدم احيانا بعض الأفكار الوصفية ، التى قد تكون صحيحة ضمن إطار تاريخى محدد ، وفي نسق بنية اجتماعية واقتصادية معينة بذاتها ، ولكنه يضعها في سياق المطلق ، والعمومية السائبة ، فلا تؤدى إلا إلى المزيد من التضليل ، يقول[١٢] : « وكان للحركة الثورية اهمية تحويلية كبرى ، تجسدت على الأخص في الفصل بين العروبة والاسلام أى القول باسلامية العروبة ، بدلا من عروبية الاسلام ... وطبيعى أن يرافق الثورة على البنية السياسية التى يمثلها السلطان الجائر ، ثورة على البنية الثقافية التى يستخدمها ... وهكذا نفت هذه الثورة حجية النقل بذاته إن لم يكن مؤيدا بالعقل » .

إن المعتزلة الذين رفضوا « النص » حين يتناقض مع « العقل » ، لم يرفضوا العروبة باسم الاسلام ، بل لعلهم اقرب الى القول بعروبية الاسلام ، وموقف الجاحظ ضد الشعوبية خير دليل على ذلك[١٣] ، ثم ان « السلطان » قد تبنى موقفهم كمذهب رسمى للدولة خلال حكم المأمون ، والمعتصم ، والواثق ، وكان أحمد بن أبى دؤاد – وزير الخليفتين الأخيرين – من أشد العروبيين تعصبا ورعاية لمصالح العرب[١٤] وهكذا نجد انفسنا أمام تناقض جديد : فما موقف الفقهاء الذين تحدوا المأمون : هل ثاروا باسم العقل أم النقل ؟ وماحكم « ثورة » الخرمية هل كانت باسم الاسلام ضد العروبوية ؟ ، وماحكم من ثاروا على المأمون ثأرا للأمين العربى القح ؟ ثم نطرح من جانب آخر أسئلة عن الجانب الثورى ، وعلاقته بفكر النقل ، والعقل ، الذى كان مطروحا قبل ظهورهم بأكثر من مائة عام[١٥] ، فان فصل الحدث عن سياقه التاريخى أعطى لثورتى الزنج والقرامطة حجما ودورا اكبر مما لهما في الواقع ، فجعلت الباحث يطلق أمثال هذه العبارات : « إن ارتباط النظرية – في الحركة الثورة الزنجية القرمطية – بالممارسة ليس هو سمتها التى تميزها ...

---

١١ – عن ذلك راجع المبحث الممتاز الذي تضمنه كتاب « نحن و التراث » عن ابن سينا ص ١٠٠ – ١٥٤

١٢ – تاصيل الأصول ٢٠٩ .

١٣ – في الكتاب نفسه راجع موقف الجاحظ من الشعوبية في رسالة لأحمد بن ابي دؤاد ص ٥٨

١٤ – راجع ترجمته في الوفيات ١ / ٨١ وما بعدها ، ففيها مقنع .

١٥ – بدأت ثورة الزنج عام ٨٦٨ . وكان الفكر المعتزلي قد بدأ يطرح منذ عهد يزيد الناقص الاموي أي قبل عام ٧٥٠ الذي انتهت فيه الدولة الاموية وقد بدأ أمر القرامطة في الذيوع منذ ٨٩١ .

ان سمتها المميزة هي أنها حركة تمثل طبقة محدودة ، وتدافع عن مصالحها ، وتضع من أجل ذلك برنامجا اقتصاديا سياسيا ، وهي تمثل تطلعات الطبقة المسحوقة وأهدافها ، وهي لذلك حركة نقدية ثورية تهدف إلى تحويل المجتمع ، وليست نظرية اجتماعية وحسب ، وإنما هي كذلك نظرية « ثورية »[١٦] . ففي ذلك قدر كبير من المغالاة لا يخفى ، إذ إن تحديث الزراعة كان سياسة للدولة قامت بها في عهد الرشيد والمأمون في اتجاهها نحو « الرسملة » ؛ وإذا كانت هذه السياسة قد انتكست منذ سيطرة الشرائح الاقطاعية العسكرية في عهد المتوكل (وهي مواكبة للارتداد نحو السلفية انقلابا على الفكر العقلي المعتزلي) ، فقد كان القرامطة يقيمون يوتوبياهم التجريبية على أساس مشاعية الجماعة لا رأسمالية الفرد ، وإلا فكيف نفسر استغلالهم لجهد ما يزيد على ربع مليون عبد في زراعة الأرض ؟ . إن المدينة الفاضلة التي حاول القرامطة اقامتها إنما كانت أقرب الى النظام الاسبرطي ، مجتمع المدينة أو « جمهورية المدينة » بقيادتها الجماعية الشورروية منها الى النموذج الاشتراكي . لقد سبقتهم الى ذلك تجربة ـ مهما كانت محدوديتها ـ تاريخية في الموطن نفسه ـ البصرة وماحولها الى الكوفة ـ هي تجربة مجتمع الصعاليك ، الذى أقامه عبيد الله بن الحر الجعفي ، في السنوات الأولى للحكم الأموى ، حيث كان يقيم العدل والمساواة بين أصحابه ، وفي مجتمع المدينة التي يحتلها زمنا ، ثم يغادرها الى غيرها حين تقصده جيوش الدولة ، وكان أهل كل مدينة يتمسكون بسلطته ويعرضون عليه البقاء ، حدث ذلك في الأنبار ، وكسكر ، ونفر ، وشهر زور[١٧] . على أى حال إن كثيرا من أحكام الدكتور علي أحمد سعيد تحتاج إلى شيء كثير من التريث والمراجعة ، بل ربما كان توجهه الفكرى[١٨] كله محتاجا إلى ذلك ، وربما أتيح لنا القيام بهذا في موضع آخر .

١ـ٢ـ١

عندما استقر العرب ـ بنشاطهم الاقتصادى الرئيسى في التجارة ـ في أرض فارس

---

١٦ ـ علي أحمد سعيد · السابق ص ٦٩ .

١٧ ـ راجع خزانة الادب للبغدادي طه هارون جـ ٢ . ١٥٦ ـ ١٦١ . والشعراء الصعاليك في العصر الاموي للدكتور حسين عطوان ص ٧٩ ، ١٠٧ ، ١١٦ ، ١٨٣ ، ١٩٤ .

١٨ ـ لا نريد في هذه العجالة ان نقحم مناقشة هذا التوجه ، ونكتفي بما اشرنا إليه في السابق ، فلنا عودة إليه من بعد

بنشاطها الزراعي الرئيسي ، وبدأ تملكهم للأرض بصورته المخصوصة[١٩] ، اتسعت حركة الاقتصاد النقدي ، واكتسب ـ كما يقول الدكتور الطيب تزيني ـ « مواقع قوية في الدولة الجديدة الفتية ، وعبر ذلك انطلقت حركة عاصفة للتبادل البضائعي »[٢٠] ، ومع هذا الازدهار النقدي يبدأ الازدهار الثقافي ، وكان من مؤشرات ذلك أمران تلازما في عهد عبد الملك بن مروان ، هما : سك العملة العربية لأول مرة ، وتعريب الدواوين . لقد تزاوجت التجارة مع الانتاج الزراعي ، وأخذ التراكم النقدي يوظف في التجارة من خلال الزراعة أساسا ، ومن خلال الصناعة والحرف التي أخذت تزدهر هي الأخرى كصناعة المنسوجات والورق والسكر[٢١] وغيرها ، ومن هنا يبدأ تمايز بين شكلين من أشكال التجارة يرتبطان بهذين النوعين من الانتاج ، وان لم يكن هذا التمايز حادا أو انفصاليا بطبيعة الحال فالتطور الاجتماعي / الاقتصادي لم يكن بدرجة متساوية في المناطق المختلفة للدولة بل كان يتفاوت من منطقة لأخرى ، ولذلك ساد اتجاه مشترك ، قام على وجود وتطور علاقات اقطاعية رقيقة ، وعلاقات رأسمالية أولية[٢٢] .

الشكل الأول والأقدم والأقوى هو تاجر « الترانزيت » ، أو التاجر الوسيط وهو حالة متكيفة مع التشكيلة شبه الاقطاعية[٢٣] السائدة ، ومرتبطة بوجودها ، ويتمثل ربحه في فارق ما بين الشراء والبيع ، ويمكن أن يقدم القروض والبذور والأدوات ديونا على

١٩ ـ كان هذا التملك في معظمه يأخذ شكل إقطاعات (لا إقطاعيات) مالكها حق الانتفاع الوراثي ولكنها دائما تخضع لامكان الاسترداد من قبل الدولة ، والمصادرة

راجع للمزيد من المعلومات عن اشكال العلاقة بالارض .

ا ـ احمد صادق سعد ١٤٤/١٤٥ نفسه

ب ـ بيري اندرسون . دولة الشرق الاستبدادية . ترجمة بديع عمر نظمي مؤسسة الابحاث العربية بيروت ـ لبنان ط ـ ١ . ١٩٨٣ ص ٦٧ . ٦٨ .

جـ ـ دكتور الطيب تزيني مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط . دار دمشق للطباعة والنشر دمشق سوريا . د . ت ص ١٧١ وما بعدها

٢٠ ـ نفسه ص ١٦٧ ـ ١٦٨

٢١ ـ احمد صادق سعد السابق . الموضع نفسه .

٢٢ ـ الطيب تزيني . السابق ١٧٤ ـ ١٧٥ .

٢٣ ـ ان الشكل الاقطاعي النقي ـ على الطراز الاوروبي ـ لم يعرف في العلاقات الشرقية . حيث

ا ـ لم يكن الانتاج للاستهلاك الداخلي او الاكتفاء الذاتي . بل كان ذا طبيعة سوقية خارجية غالبا .

ب ـ ان ملكية الارض لم تكن ملكية قانونية خالصة للملاك . ملكية رقبة بل اشبه بحق الانتفاع . ولم يكن الفلاحون اقنان ارض . حتى ولو كانوا عبيدا فان ملكيتهم منفصلة عن ملكية الارض . ولذلك نفضل تسميته . شبه الاقطاعي . انه النمط الاسيوي للانتاج . او كما يسميها اندرسون دولة الشرق الاستبدادية ذات النظام الابوي المطلق .

راجع اندرسون السابق ص ٦١ ـ ٦٢ ، ٨٣ . ١٠١ .

المحصول ، لذلك فمن مصلحته الحفاظ على هذا الشكل القديم من الانتاج ، وترسيخ سلطته ، ومايرتبط به من طوائف حرفية بدائية ومغلقة .

اما الشكل الثاني والأحدث الذى يحاول النمو ، فهو التـاجر المنتـج أو التاجـر الرأسمالى ، المرتبط بالسوق مباشرة وهو مهتم بتوسيع السوق ، وخفض تكلفة الانتاج لأن ربحه يتمثل فى فارق ما بين تكلفة الانتاج وسعر البيع ، لذلك فمصـالحه تتناقض مـع نمط الانتاج الاقطاعى والطوائف الحرفية ، ورأس المال التجارى الوسيط ، أو رأس المال التجارى عموما ، وفى هذا تتمثل نقطة التناقض او الضعف الخفية ، التى تعوق تطوره الى منتج (صناعى) فقط ، وتخضـع مصـالحه الانتاجية لطبيعته الأساسية كتاجر ، فهو لا ينتج الا بمقدار مايتكيف معه نشاطه التجارى ، ويظل ـ بالتالى ـ رأس المال الانتاجى خاضعا لرأس المال التجارى ، وهذا ماكان يضعف هذا الشكل فى مواجهة الشكـل القديم[٢٤] .

هذان الشكلان يمثلان طريقين متمايزين للتطور ، وقطاعين عرضيين فى المجتمع ، وفى الثقافة ، نتج عن تصادمهما ، هذه الأحداث السياسية والاجتماعية والفكرية التى رافقت انتقال السلطة من بنى أمية إلى بنى العباس ، والتى كانت المهاد الثقافى للعصر الذى نحن بصدد الحديث عنه .

ولقد زاد من تعقيد الأمور ، وجود قطاعين طوليين فى التكوين السكانى للدولة ، هما اساسا : العرب والفرس . اذ كان العنصر الفارسى هو القسيم الرئيسى للعرب ، وعلى اكتافهم قامت الدولة العباسية[٢٥] .

وقد تداخل العنصران فى ممارسة شكلي التجارة السابقين ، فالعنصر العربى الذى كانت

---

٢٤ ـ راجع لطبيعة وتطور كل من الشكلين السابقين
هاني الزعبي مسالة البنية التحتية للقضية القومية الكرمل الحديثة بيروت لبنان ط ١ ـ ١٩٨٤ ص ٦١ ـ ٧٠

٢٥ ـ لقد اعتمدت السلطة العباسية على محور التناقض العرقي بين العرب والفرس فقهرت كلا من العنصرين بالاخر كما يلاحظ الدكتور حسن إبراهيم
إذ قهرت الأمويين ودولتهم العربية بالفرس . وقهرت الخرمية الفرس بجيش على راسه جهور بن مراد العجلي المسعودي ٢ / ٢٩٣ ـ ٢٩٤ وظل التنافس العرقي على النفوذ في الدولة قائما من خلال المناصب الادارية والعسكريه واهمها الوزارة . إلى ان تحللت سلطة الخلفاء . تحت وطأة الصراع الاجتماعي . والاقتصادي والسياسي بين اعراق الدولة وطبقاتها مما جعلها هدفا سهلا للمغامرين العسكريين الذين نجحوا في الوثوب على السلطة كما اسلفنا راجع تاريخ الاسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي ص ٢٩ مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط ٧ . ١٩٦٤م .

خبرته التاريخية بتجارة الترانزيت ـ وقد كانت أساسا هي نشاط تجار مكة ـ تحولت قطاعات منهم إلى التجارة الإنتاجية عندما تملكت الأراضي الواسعة في فارس ، وبينما ظل ملاك الأراضي القدماء من الفرس ـ الدهاقين والمرازبـة ـ على صـورتهم الإقطاعيـة القديمة[٢٦] ، ارتبطت مصالح القوى الجديدة ـ الصاعدة من صفوف الفقراء ـ بهذا النشاط الانتاجي . وهذا مايفسر : ارتباط الفكر الاعتزالي ـ قوة وضعفا ـ بحركة القوى الجديدة ، وانتشار الفكر الغنوصي في صفوف القوى القديمة ، كما يفسر : التـلازم التاريخي بين اتجاه السلطة العباسية لرسملة الانتاج ، وفي الوقت ذاته تتبنى رسميا فكر المعتزلة ، ويفسر أخيرا : عدم اتجاه القوى العسكرية المغامرة : الصفاريين والبويهيين ، الى الانفصال عن الدولة ، بل على العكس من ذلك المحافظة على وحدتها مع العمل للسيطرة على السلطة المركزية ؛ واللافت للنظر شيوع فكر المعتزلة في دولة البويهيين ، وبصورة خاصة لدى وزرائهم الكبار كالصاحب وأبيه .

كان توجه السلطة العليا في الدولة العباسية جادا ، نحو « رسملة » الزراعة عن طريق تحسين المحصولات وتطوير نظم السقاية ، والاهتمام بالصناعة القائمة على الزراعة مثل المنسوجات والسكر والورق[٢٧] ، ولعل هذا الاتجاه لم يكن مراعاة من الخلافة لأصحاب المصالح الانتاجية وحدهم ، أو مواجهة ـ بشكل أو آخر ـ لتمرد الفلاحين ٧٥٥ أيضا ، بل كان في الأساس مراعاة لمصلحة استقرار الحكم في المقام الأول ، ذلك أن التجارة الانتاجية تعتمد على السلطة المركزية القوية في : رعاية وإصلاح نظم السقاية ، تأمين الطرق ، وتأكيد أوسع وحدة سياسية واقتصادية وجمـركية ممكنـة ، ضمانـا لأوسع سـوق ممكن[٢٨] . لذلك فقد كان التحالف طبيعيا بين هذا الشكل وبين سلطة الدولة ، لأن الاقتصاد النقدي والتجارة الانتاجية ، يزدهران دائما عبر سلطة مركزية قوية ، بعكس الاقطاع ، ومن ورائه التجارة الوسيطة ، التي تحيا من خلاله ، ولذلك أيضا كان الصراع

---

٢٦ ـ من الملاحظ ان ، العرب من أصحاب الاقطاعات الجدد ، سواء أكانوا من العسكريين أم المدنيين ، كانوا يميلون إلى سكنى المدن وليس وسط القرى المقطعة لهم . وكانت علاقتهم بالقرى عن طريق الوكلاء . بينما كان الملاك القدماء من الفرس . ويطلق عليهم ، الدهاقين ، . يعيشون في وسط ممتلكاتهم القديمة عادة .

٢٧ ـ أحمد صادق سعد . السابق . ١٤٨ . وتزيني ١٨١ . واندرسون ٩٧ .

٢٨ ـ اندرسون ، السابق ٦٧ وتزيني ١٨٠ .

محتوما بين الدولة والاقطاع ، ولعل ثورة بابك الخرمي الاقطاعي ، في عهد قوة الدولة ، كانت دليلا على ذلك[٢٩] .

لقد وقف شكل الانتاج الجديد وراء الدولة في صراعها ضد الاقطاع ، ووقفت الدولة الى جانبه ، ترعى مصالحه ، بل وتدعم أيديولوجيته ، وتحاول قسر الناس على تبنيها ولكن الغلبة كانت لقوى القديم الظلامية في النهاية .

١ ـ ٢ ـ ٢

اذا كان استيلاء العسكريين على السلطة يمثل تعبيرا سياسيا واجتماعيا عن هذه المصالح الاقتصادية المتناقضة ، ـ أو بصورة أدق ، يمثل صراع الشكل القديم لتحالف الاقطاع الزراعي المتخلف والتجارة الوسيطة المرتبطة به ، ضد المحاولات الهشة للتطور الزراعي الرأسمالي والتجارة الانتاجية المتقدمة ـ فقد حدثت أشكال أخرى للتمردات لم تصب هذا النجاح ، وكانت تمثل هذا الجانب أوذاك ، في فترات مبكرة من عهد العباسيين .

فبعد قضاء المنصور على أبي مسلم قامت الخرمية بتمردها الواسع في فارس فغلبوا على الري وقومس ، وكسرهم المنصور عام ١٣٦هـ[٣٠] .

وظهر المقنع الخراساني زمن المهدي امتدادا للدعوة الفارسية التي تتخذ من أبي مسلم رمزا لها[٣١] ، وتهدف إلى إعادة المجد الامبراطوري لفارس مرة ثانية .

ثم عادت الخرمية الى الظهور مع بابك ، واستمرت حركته عشرين عاما ، بمساعدة ملك أرمينية وامبراطور بيزنطة ، وبعض القواد الفرس في الدولة العباسية نفسها مثل المازيار[٣٢] .

وبعد بابك قام المازيار نفسه ، وكان عاملا للمأمون على طبرستان ، واتخذ لقب الاصبهبذ ، « فأمر الأكرة بالوثوب بأرباب الضياع وانتهابهم » كما يقول الدكتور حسن ابراهيم ، أي أنه أفاد من أسلوب الخرمية الأولى في إثارة الفقراء والفلاحين ، وكان يتلقى

---

٢٩ ـ الطيب تزيني : نفسه : ١٨٦ . واحمد صادق سعد ص ١٤٥ ويرى أحمد صادق سعد ، ان ثورات ٧٥٥ كانت بتحريض الإقطاعيين الفرس .

٣٠ ـ المسعودي ـ السابق جـ ٣ ص ٢٩٣ ـ ٢٩٤ .

٣١ ـ د . حسن إبراهيم . تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي ص ١٠٦/ ١٠٧ .
راجع كذلك ابن خلكان ـ السابق جـ ٣ ص ٢٦٣ وما بعدها .

٣٢ ـ د . حسن ابراهيم السابق ص ١٠٨ ـ ١١٠ . وراجع ايضا . عزالدين بن الاثير : السابق . المجلد ٥ ـ ص ١٨٤ وما بعدها (احداث السنوات من ٢٠١ إلى ٢٢٢هـ) .

بدوره المساعدة السرية من احد قواد الدولة « العسكريين » الفرس ، وهو الافشين ، الذى لم يلبث أن قبض عليه هو الآخر واعدم كما اعدم أسلافه[٣٣] .

واهم مايلاحظ فى هذه التحركات ، انها متواترة حول فكرة أيديولوجية محورية هى : العرقية الفارسية ، كما تمثلت فى روح أبى مسلم التى تناسخت فى القادة المتعاقبين : جاويدان فى « الخرمية الأولى » ، والمقنع الخراسانى ، ثم بابك تابع جويدان « الخرمية الثانية » ، فالمازيار ، وهى روح إلهية حلت فى أبى مسلم ، تلك الأيديولوجية الغنوصية التى قاد بها الزعماء الاقطاعيون الفرس اتباعهم « الاكرة » الفقراء[٣٤] . وفى المقابل نرى تحركات تعتمد العرقية العربية أساسا ، كخروج رافع بن الليث حفيد نصر بن سيار - آخر ولاة الامويين فى خراسان - على الرشيد ، وخروج شبث بن ربعى على السلطة العباسية ، فلما سأله بعض انصاره البيعة لبعض أبناء علىّ - كوجهة أيديولوجية - قال « لا ، ان هواى فى بنى العباس ، وانما حاربتهم انتصارا للعرب لأنهم يقدمون عليهم العجم »[٣٥] ، كذلك ثورة بعض العرب فى مصر انتصارا للأمين ، الذى كان يمثل فى اذهانهم السلطة العربية .[٣٦] ويمكن أن يضاف الى هذا الاتجاه خروج السفيانى : علىّ بن عبد الله بن خالد بن يزيد فى دمشق - وكان اكثر انصاره من قبيلة كلب العربية أيام الحرب بين الأمين والمأمون[٣٧] .

إلا أن أخطر التمردات كان ذا وجه شعبى ، قام على أساس من المصلحة الاقتصادية والاجتماعية ، كحركة الزُّط حول البصرة من ٢٠٥ الى ٢١٩ هجرية ، وهم الذين يقول عنهم ابن الاثير فى الكامل : « كانوا قد غلبوا على طريق البصرة ، وأخذوا الغلات من البيادر بكسكر ومايليها ، وأخافوا السبيل »[٣٨] وكان رئيسهم رجل يقال له محمد بن عثمان . وكانت هذه الحركة هى التجريب الأولى لحركة اوسع فى المجال والتأثير هى حركة الزنج .

---

٣٣ - د . حسن ابراهيم - السابق جـ ٢ ص ١١١ ، ١١٤ .

٣٤ - د . حسن ابراهيم نفسه - المواضع نفسها حيث يبين ان كل واحد كان يدعى أن روح سلفه قد تناسخت فيه . وهى نفسها روح أبى مسلم ، التى هى فى الأساس روح الله حلت فى ابى مسلم . وغنى عن البيان انها فكرة وثنية من بقية الدين الفارسى القديم

٣٥ - نفسه ص ٦٩ ، ٧١ . كذلك راجع ابن خلكان السابق جـ ٢ ص ١٤٧ وما بعدها

٣٦ - ابن الاثير . السابق ٥ / ١٤٧ احداث عام ١٩٥ هـ

٣٧ - نفسه ٥ / ٢٣٢ احداث ٢١٩ هـ راجع كذلك د . حسن ابراهيم . السابق ص ٧٠ .

٣٨ - ابن الاثير من ٥ / ٣٤٦ ، إلى ٦ / ٥١

ففي ٢٥٥ خرج رجل من عبدالقيس في قرات البصرة يدعى عليّ بن محمد بن عبدالرحيم ، وجمع الزنج الذين كانوا يسكنون السباخ وعبر الدجلة ، ومازال يدعو غلمان أهل البصرة ويقبلون اليه للخلاص من الرق والتعب ، وامتدت حركته الى هجر والاحساء ، وبلغت في بعض تطوراتها الى مشارف بغداد ، وانتهت الحركة عام ٢٧٠ ،[٣٩] لتخلفها حركة أخرى تعتبر امتدادا مطورا لها من بعض نواحيها وتوجهاتها هي حركة القرامطة .

لقد حل صاحب القرامطة سواد الكوفة قبيل مقتل صاحب الزنج ، « فاستغوى طوائف من الأصبغيين وصعاليك من سائر بطون كلب وسار الى دمشق ، فانضاف اليه جماعة من جندها وافتتنوا به »[٤٠] ، وكانت أرقى أشكال التمرد ، واوسعها رقعة ، وأطولها زمنا .

واللافت للنظر في هذه الحركات الثلاث الأخيرة ، انها تتوجه إلى أصحاب المصلحة المباشرة في التغيير ، دون تفرقة في العرق ، فهي تجمع هنودا وزنوجا وعربا فقراء . وقد كان موقفها حاسما من المؤسسات القديمة ، والسادة القدماء ، ولكنها على الرغم من ذلك لم تستطع ان تبلور ـ على المستوى الفكري ـ أيديولوجية واضحة ، كما أسلفنا ، فاضطرت لأن تتبنى أشهر المطروح على المستوى العاطفي ، وهو الغطاء العلوي في صورة الجانحة الى التطرف والارهاب لدى الاسماعيلية والباطنية . وسوف يكون لهذا أثره السيىء على شكل البناء الذي أقامه القرامطة « لدولتهم » في الاحساء ، إذ اقاموا « دولة » اشبه ماتكون « بجمهوريات المدن » اليونانية ، أو كما يقول أندرسون مجتمعا اسبرطيا « لمواطنين متساوين » ولكنه يقوم على الرق الزراعي[٤١] مما يجعله شكلا اكثر تخلفا عن الطموحات التي كان مؤهلا لها في البداية ، هذه الطموحات التي استطاع الفكر الباطني نفسه ان ينجزها في دولته بمصر ، عندما تلاحمت مع مصالح التجارة الانتاجية ، اذ الغيت مزارع الرقيق الى غير عودة في الدولة الفاطمية بمصر ، وتجدد النشاط التجاري العالمي على نطاق واسع باتجاه الهند واوروبا على سواء[٤٢] . في الوقت الذي دب التحلل فيه الى ولايات الدولة

---

٣٩ ـ نفسه جـ ٦ ابتداء من ص ٦٩

٤٠ ـ في حركة الزنج وثب رؤساء البلالية والسعدية . على الحبوس فاخرجوا من فيها . وجاء إلى علي بن محمد ـ زعيمهم ـ موالي العبيد الفارين . ووكلاء مواليهم . لكي يرسل معهم عبيدهم مقابل خمسة دنانير عن كل عبد . فامر كل من عنده من العبيد فضربوا مواليهم ووكلاءهم كل واحد خمسمائة سوط ثم اطلقهم الكامل ٥ ٣٤٧

٤١ ـ السابق ص٩٨ . وبالذات حاشية ٤٠ فيها . وكذلك يقول احمد صادق سعد ان جمهوريتهم قامت على عمل ٣٠٠ الف عبد في مجال الزراعة . السابق ص ١٦٩

٤٢ ـ اندرسون نفسه ص ٩٩

الاسلامية فى المشرق واتجهت ـ فى التقوقع ـ الى النشاط الزراعي المتخلف وعلاقاته البدائية شبه الاقتطاعية ، والتجارة المحلية المرتبطة به .

لم تستطع الحركة القرمطية التى أمضت حوالى القرن من الزمان فى دفاعها عن النفس عسكريا ، أن تحقق هذا التلاحم مع القوة الاقتصادية المتطورة او التى تضمن التطور بمصالحها ، وبالتالى فقد ارتدت الى هذا الشكل المتخلف من الانتاج فى محاولتها القصيرة لإقامة « دولة » ، اذ كانت هذه المحاولة محاصرة دائما ، ومستهدفة لهجوم ضار من القوى القديمة ، اقتصاديا وفكريا فلم تتطور من حركة تمرد الى سلطة دولة حقيقية فى أى مرحلة من مراحلها .

١ ـ ٣ ـ ١

بين عام الجماعة الاول ٤٠هـ ، وعام الجماعة الثانى ٧٣هـ ، بدأت وانتهت تحولات فى طبيعة السلطة فى الدولة الاسلامية ، واجراءات انتقالها ، رجعت بها تدريجيا عن الشورية الديمقراطية الاسلامية[٤٣] ، إلى ماكانت عليه قبل الاسلام أساسا ، وهى السلطة الأبوية المطلقة ، وإن تكفل الفقهاء بصنع التبرير الدينى ، إذ إنهم منذ ذلك سوف يتولون إقامة الواجهة الفقهية للسلطة الأبوية ، من خلال تنظير خاص لبعض القيم الاسلامية ، ومع ان هذا التنظير هو نوع من الاجتهاد ، أو هو فهم ممكن ، يمكن معارضته بفهم ممكن آخر ، إلا أن الأمر سيميل إلى شكل من أشكال احتكار الصواب ، ثم إلى احتكار الاجتهاد نفسه ، ثم يغلق الاجتهاد نهائيا ، فلا يحق لأحد أن يفكر إلا فى الإطار الذى تم فيه التفكير من قبل . وهكذا يصير النقل ، والنص فى الصورة التى تم تطبيقه بها ، هو المعول عليه فى كل الحالات ، مهما تغيرت ظروف التطبيق فى كل حالة منها .

لقد تواكب ظهور المعتزلة ، مع تصاعد حركة الصراع السياسى والاجتماعى / الاقتصادى فى الدولة الأموية ، بالصورة التى جعلت أحد الخلفاء المتأخرين يحس وجوب عمل شىء ما ، لتدارك التداعى فى بناء الدولة ، ولقد كان هذا الخليفة هو يزيد الناقص ـ وهو الذى ظهر أمر المسودة فى خراسان على أيامه ـ فقد أعلن عن بعض الاصلاحات السياسية والاقتصادية ، ولكنها لم تجد شيئا سوى زيادة النقمة على بنى أمية ، وعليه شخصيا ـ

---

٤٣ ـ لتفصيل طبيعة هذه السلطة ـ وبخاصة فى عهدها النقى ـ وتحولها . والجدل الفقهي حولها راجع الدكتور ضياء الدين الريس . النظريات السياسية الإسلامية . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٢ . وللمزيد من الحديث حول طبيعة السلطة الجديدة راجع : د . محمد حلمي محمد أحمد الخلافة والدولة فى العصر الأموي إعادة الطبعة الاولى مكتبة الشباب ـ القاهرة ١٩٧٧م

كما يبدو ذلك من اللقب الذي نبز به ـ فذهبت محاولته بلا طائل ، وإن كان احساسه واعيا بعمق الأزمة المحيطة ، ولقد كان هو النموذج المبكر لما فعله بعد زمن ، الخليفة المأمون العباسي ، إذ إنه الذي سبق المأمون الى تبني مقولات المعتزلة ـ دعاة العقل ـ إلا أن تداعيات الأمور في عهده لم تحقق له النجاح الذي حققه المأمون فيما بعد ،[٤٤] وعلى الرغم من المشابهة الكثيرة بين الخليفتين[٤٥] ، فالسمات الشخصية للفرد لا تكفي وحدها لتغيير الأحداث ، مهما كانت الكفاءة الفردية متوفرة فيها ، اذ لابد ان يكون الظرف التاريخي نفسه قابلا لتأثير هذه الشخصية ، أو لنقل بالأحرى ، أن يكون الظرف التاريخي متلائما مع امكانات هذه الشخصية بحيث تكون هي نفسها استجابة لمتطلبات المرحلة ، وبقدر تلاؤم الظرف التاريخي وامكانات الشخصية ، وبقدر استجابة الشخصية لمتطلبات المرحلة وفهمها لذلك ، يكون مدى النجاح التاريخي لهذه الشخصية ، وتأثيرها في مجريات الأحداث ، وهذا هو الفارق بين ما اتيح ليزيد الناقص الأموي ، وعبد الله المأمون العباسي .

١ ـ ٣ ـ ٢

عندما استعلنت الأفكار الغنوصية الفارسية ، من زرادشتية ومزدكية ومانوية في الساحة الثقافية ، وهي افكار العالم الفارسي شبه الاقطاعي القديم ، وانفجرت الأحداث الاجتماعية الحاملة لها كحركة بابك والمقنع ، ثم المازيار ، فيما بعد ، كان تصدي الفقهاء لها بالتكفير ، والسلطة بالقتل ، وإن كان هذا أمرا طبيعيا في ذلك الإطار ، إلا أنه لم يكن كافيا للقضاء على هذه الهجمة الفكرية الثنوية الظلامية . فكان لابد من المواجهة على ساحة الجدل الفكري المنطقي ، وكان المنهج المعتزلي ، هو اكثر المناهج المؤهلة لهذه المهمة .

كانت المعتزلة باكورة الإفرازات الفكرية للحركة الجديدة في المجتمع الاسلامي ، وتعبيرا عن لحظة من التطور ، ظهرت فيها ملامح التمايز بين القوى الاجتماعية / الاقتصادية الناشئة ، وبين القوى القديمة المسيطرة ، وإن لم يبلغ هذا التمايز درجة الصدام التناحري بين القديم والجديد ، بل ولا حتى درجة التقاطع ، وانبتات المصالح ، ومن هنا تأتي أزمة المعتزلة .

٤٤ ـ عن يزيد الناقص : راجع المسعودي · السابق جـ ٢ ص ٢٢٢ ـ ٢٢٧ . كذلك راجع خطبته المهمة لدى توليه الخلافة في عيون الأخبار لابن قتيبة جـ ٢ ص ٢٤٨ ـ ٢٤٩

٤٥ ـ عدا مجيء كل منهما إلى سدة الحكم بعد قتل سلفه ، الذي حاول استبعاده ، نرى ميلهما إلى أقوال المعتزلة ، واستعدادهما لترك السلطة والتنازل عنها إذا وجد المسلمون من هو احق منهما بها واكثر قياماً بمصلحة الامة . راجع خطبة يزيد المشار إليها في الحاشية السابقة ، ومناظرة المأمون لرجل من الزهاد في . المسعودي . نفسه ٢/ ٤٣٣ ـ ٤٣٤ . كذلك محاولة كل منهما للاصلاح . إلا أن المأمون قد نجح فيما فشل فيه يزيد .

فاذا كانت قد حملت ـ تحت لواء العقل ـ عبء الدفاع عن العقيدة ضد الهجمة الثنوية الغنوصية وفرقها المختلفة من الزنادقة والدهريين والحلوليين ، فقد انتظرت منهجها العقلي الحجاجي معركة أشد ضراوة مع فقهاء السنة ، الذين استشعروا الخطر بازاء هذا المنهج نفسه ، الذي يضع محصولهم الفكرى ، فى الدرجة الثانية او الثالثة من الاستدلال ، بل يميل الى اهدار حجيته اذا تعارض مع حكم العقل ، تحت ستار التأويل . ولم يتريث المعتزلة للتوفيق بين منهجهم ومنهج الفقهاء ، بل اندفعوا ضدهم فى خصومة عنيفة ، كانت قوة سلطة الدولة وراءهم فيها ، ومن وراء ذلك هيكل قوة اجتماعيـة لم تستكمل قـوتها ولا مؤسساتها ، وإن كان طموحها لاتحده حدود ، فهي ترغب فى تدعيم السلطة ، وتأكيد وحدة الدولة ، ولكنها لا تستطيع ان تقوم بجهد مؤثر فى ذلك السبيل ، من جهة ثانية ، فالدولة محتاجة الى قوى تدعمها ومنها هذه القوة ، ولكنها لا تتلاحم معها الا فى الحدود التى تتيحها الأطر البيروقراطية ، من ناحية ، وفى اطار المفهوم الأبوى لسلطة تستمد شرعيتها من الدين والأسرة المقدسة من الناحية الأخرى .

لقد تبنت السلطة مذهب الاعتزال ، فى إطار خطة واسعة للتحديث الثقافى ، وإلى جانب ذلك ، عملت على تدعيم ترجمة الفلسفة اليونانية لتصير المحور الثاني فى المشروع الثقافى ، لها ، ومن الواضح ان المحورين : المعتزلة ، وترجمة آثار فلاسفة اليونان ، يتساندان فى المنحى العقلى ، من ناحية ، ويتضادان اتجاه « النقل » القديم من ناحية أخرى .

وإذا كان الجهد الابداعي على محور الفلسفة قد تأخرت ثماره ، إلا ان اتجاه الاعتزال كان قائمًا بالفعل في ساحة الصراع الفكري منذ زمن بعيد قبل أن تتبناه الدولة ، لذلك فقد تلقى صدمة الهجوم الأولى ، وملأت أعلامه الساحة ، ربما بشكل اكثر اتساعًا من حقيقة قوة الجذور الاجتماعية التي يعبر عنها العلاف والغزال والنظام والشحام[٤٦] .. الخ ،

٤٦ ـ القاب شيوخ المعتزلة وهم ابو الهذيل العلاف ، وواصل بن عطاء الملقب بالغزال ، وابو إسحق ابراهيم بن سيار ، النَّظَّام ، ابو يوسف يعقوب بن عبدالله ، الشحام ، استاذ ابي علي الجبائي ويلفت النظر هنا امران . الأول ان القاب معظمهم تدل على مهن لصقت بهم .
الثاني ان معظمهم من البصرة موطن الحركات الاجتماعية العتيقة في هذا العصر .
للتعريف بهم راجع ابن خلكان السابق ، المجلدين ٣ ، ٤ في اكثر من موضع . وللربط بين تفكيرهم والحركة الاجتماعية .
راجع . الدكتور محمد عابد الجابري . نحن والتراث . قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي دار التنوير . بيروت ـ لبنان ط ٤ ، ١٩٨٥ ، ص ٧٨ ـ ٧٩ .

والتي يرهصون بحركتها ، بل عندما اندفعت المعتزلة تفرض مذهبها بقوة الدولة فانها كانت تبتعد أكثر فأكثر عن هذه الجذور ، سابقة حركة جذورها الاجتماعية ، أو بالأحرى سابقة لمدى تلازم هذه الحركة ، ومصالح السلطة المركزية في الدولة ، التي يزداد تلاحم الفكر المعتزلي معها . وهنا تصدق مقولة الدكتور الجابري : « إن المطامح السياسة والاجتماعية التي تعبر عنها أيديولوجية معينة ، كثيرًا ما تكون متقدمة أو متخلفة ، ليس فقط عن المادة المعرفية التي توظفها ، بل أيضًا عن لحظة التطور الاجتماعي التي تظهر فيها »(٤٧) . ولقد تعجلت المعتزلة الصدام مع قوى الفكر القديم ، وذهبت فيه إلى مدى أبعد بكثير مما تستطيع القوى الاجتماعية الجديدة أن تقوم به في مواجهة المصالح القديمة .

وسرعان ما جاء الانقلاب السني على المعتزلة ، مؤذنًا بتغلب القوى القديمة اجتماعيًا ، وسيادة أيديولوجيتها فكريًا ، ومشيرًا إلى هشاشة القوى الجديدة وعدم تماسكها . وهكذا : مع مضي الوحدة السياسية للدولة في التفكك والتحلل ـ تحت ضغوط القوى صاحبة المصلحة : الاتجاهات شبه الاقطاعية ، والتجارة المحلية الوسيطة ـ سلط فقه النقل سيف الاتهام بالزيغ عن العقيدة الصحيحة على غريمه القديم ، وعلى الامتداد الحديث لفكر « العقل » ، وهو الفلسفة الناشئة ، التي بدأت تراجع طريق الاعتزال وتطوره . وإذا كانت المعتزلة قد استهدفت القطع بخطابها العقلي مع الخطاب النقلي للفقهاء ـ على الرغم من عدم حسم الصراع بين التوجهين الاقتصادي والاجتماعي في الحركة الاجتماعية ـ فإن الفلسفة قد اتجهت منذ البداية إلى محاولة التوفيق بين طريقي النقل والعقل ، أو بين الشرع والحكمة ، وإن لم يعفها ذلك من اتهام الفقهاء بالضلال ، لقد كانت الفلسفة بقية فكر ، فشلت ركائزه الاجتماعية في تحقيق مشروعها .

لقد خاضت الفلسفة في أولى خطوات انبثاقها عن الاعتزال ، هذه المعركة الضارية أيضًا ، وقد حاولت أن ترد الاتهام العنيف ، بالحدة القديمة نفسها ، على لسان الكندي ، الذي يعلل هجوم المتزمتين على الفلسفة بكونه « ذبًا عن كراسيهم المزورة ، التي نصبوها من غير استحقاق ، للترؤس ، والتجارة بالدين ، وهم عدماء الدين ، لأن من تجر بشيء باعه ، ومن باع شيئًا : لم يكن له ، فمن تجر بالدين لم يكن له دين ! . ويحق أن يتعرى من الدين من عاند قنية علم الأشياء بحقائقها (يريد الفلسفة) ، وسماها كفرًا »(٤٨) .

---

٤٧ ـ نفسه ص ٣٠ .

٤٨ ـ نقلاً عن الدكتور الجابري ، نفسه ص ٣٧ .

كان الكندي حلقة الوصل بين الاعتزال والفلسفة ، لذلك كانت فيه هذه الحدة الوراثية ، كما ان الاتجاهات الاجتماعية على زمنه لم تكن قد بلغت مرحلة اليأس التام من تحقيق طموحها في إطار سلطة الدولة ، اما عندما جاء خليفته ابو نصر الفارابي فقد كانت تبحث عن صيغة أخرى لدولة يكون لها دور فيها ، خارج صيغة السلطة الأبوية للخلافة العباسية . وحينئذ نرى تجربتين ، أولاهما على الصعيد العملي ، وهي تجربة محاولة الدولة القرمطية في الاحساء ، وهجر ، والبحرين . وثانيتهما على الصعيد الفكري وهي مدينة الفارابي الفاضلة ، وبين التجربتين رباط وثيق من الفشل ، فلا تجربة القرامطة استطاعت أن تتحول إلى دولة مستقرة ، ولا تجربة الفارابي استطاعت أن تجد تطبيقاً ، شأنها شأن اليوتوبيا دائمًا .

وفي اثناء هذا الفوران الاجتماعي والفكري ، ولد أبو الطيب المتنبي ، ومات ، ٣٠٣ ـ ٣٥٤ هـ/ ٩١٥ ـ ٩٦٥م . وكذلك صاحب الوساطة ، القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني .

٢ ـ ١ ـ ٠

ذاعت علاقة المتنبي بالقرامطة أول حياته ، وطبعت الفترة التي شهدت ذلك من حياته بطابعها كثيرًا من السلوكيات والمفاهيم لم يتخلص منها حتى آخر أيامه على الأرض ، ولعل هذا قد افاض في دراسته من تعرضوا للمتنبي من الدارسين المحدثين .

أما القاضي الجرجاني ، فليس في شبابه ما يشير بجلاء إلى علاقة ما بأحداث عصره المضطرب ، وإن كان كتابه في الوساطة ينبيء عن نفس جسورة ، وجرأة فيما يراه حقًا ، قد تتعدى إطار استقلال القاضي إلى تطاول متقحم في مخاطبته للصاحب ، الذي ولاه القضاء . فأي شباب هذا الذي طبع نفس القاضي بهذه الجسارة ؟ .

لا نقع ـ فيما تحت أيدينا من مصادر ـ على أمر غير مألوف ، ولكن ما يلفت النظر ، ويستدعي التفكير ، أمران :

اولهما : إشارة غامضة جاءت في يتيمة الدهر ، ونقلها ابن خلكان في الوفيات ، تقول : « وكان في صباه خلف الخضر في قطع الأرض ، وتدويخ بلاد العراق والشام وغيرها »[٤٩] .

---

٤٩ ـ الثعالبي : يتيمة الدهر : المجلد ٤ ص ٣ وما بعدها . وقد جاءت في الوفيات م ٣ ، ص ٢٧٩ . وفي معجم الادباء لياقوت م ١٤ ص ١٤ . واوردها الدكتور محمد مندور في النقد المنهجي ص ٢٤٥ نقلا عن نص اليتيمة ، دون ان تلفت نظره للتعليق عليها مع غرابتها . كما ترجم محققا الوساطة معناها إلى الفاظ أخف . قالا : فجاب الارض وزار العراق والشام والحجاز . مقدمة التحقيق ص د . بينما لم ترد في ترجمة القاضي لدى ابن كثير .

وعلى غرابة هذه العبارة ، إلا أننا نجد من بعد الثعالبي من ينقلونها عنه دون أي تعليق .

وثانيهما : أن القاضي الجرجاني كان متكلمًا ، ولقد كان الصاحب ابن عباد نفسه تلميذاً لأحد شيوخ المعتزلة ، وابن أحد شيوخها الكبار ، وهو أبو هشام عليّ بن أبي علي محمد الجبائي ، وحين كان الجرجاني قاضيا تحت إمرة الصاحب كان الصاحب شديد التوقير له[٥٠].

وإذا كنا لا نستطيع أن نحمل على الأمر الأول استنتاجًا ما ـ على الرغم مما في العبارة مما يثير الانتباه : فماذا يعني قطع الأرض ؟ وإذا كان ذلك محض تجوال في طلب العلم ، فماذا يعني « تدويخ بلاد العراق والشام وغيرها » ، وهي عبارة غير مألوفة في هذا المجال[٥١] ؟ ـ إلا أن قطعية انتمائه إلى معسكر المتكلمين ، وصلته بالصاحب الذي يعتقد معتقد المعتزلة ، وينافح عنه ، ويدعو إليه ، تفسر لنا الكثير من مواقفه الفكرية والنقدية في الوساطة ، فهو إذ ينتمي إلى تيار العقل ، يحمل الكثير من سمات « الموقف الجديد » ، وسوف تطبع هذه السمات اتجاهاته النقدية وآراءه ومحاولاته في التنظير ، كما طبعت نفسه بالأنفة والاعتزاز بالكرامة ، لقد جاء في شعره[٥٢] :

ـ « يقولون لي : « فيك انقباض » ، وإنما	رأوا رجـلاً عن موقف الـذل أحجمـا
ـ وقالوا : « توصل بالخضوع إلى الغنى »	وما علموا أن الخضوع هو الفقر !
وبيني وبين المـال شيئان .. حـرما	عـلى الغنى : نفسي الأبيـة والـدهـر
إذا قيل : « هذا اليسر » ، أبصرت دونه	مـواقف خيـر من وقـوفي بهـا العسر !

هذا الشعر الذي يلتقي والروح العامة لشعر المتنبي ، والذي يدعونا وبخاصة في البيتين الأخيرين إلى التفكير ـ مرة أخرى ـ في عبارة صاحب اليتيمة ، يشف عن هذه الهمة

---

٥٠ ـ كان الصاحب معتزليًا يقول بالعدل والتوحيد وخلق القرآن ، ويقرب القائلين بها ، وكان أبوه كذلك . راجع معجم الأدباء م ٦ ص ١٧٢ ، ١٧٤ ، ١٩١ ، ٢١١ ، ٢٢٥ ، ٢٨٦ . وعن ترجمة الصاحب راجع : الثعالبي في يتيمة الدهر م ٣ ص ١٩٢ وما بعدها ، والحموي في السابق ٦ ١٦٨ وما بعدها وابن خلكان في الوفيات ١ : ١٦٨ وما بعدها

٥١ ـ لقد تعود السلف مثل عبارة ، كان من طلبة الحديث (مثلاً) المشهورين به المكثرين من سماعه وكتابته ، والراحلين في تحصيله ، دخل خراسان وبلاد الجبل والجزيرة والشام ومصر ، ولقي المشايخ وأخذ عنهم ، وهي عبارة يقولها ابن خلكان نفسه في ترجمة ابن نقطة جـ ٤ ص ٣٩٢ ، وهذا هو المألوف ، أما العبارة السابقة في وصف القاضي الجرجاني ، فهي موحية بأمور أخرى في عصر كثرت فيه الاضطرابات .

٥٢ ـ الوفيات ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ وقد ذكر ابن كثير جزءًا كبيرًا من القصيدة التي منها البيت الأول ، يقولون لي البداية والنهاية ١١ ، ٣٣١ . وما بعدها كما ذكرت في غيرها من المصادر

العالية ، التي نطالعها مع العبارات الأولى في كتابه الوساطة ، الذي نهدف إلى الحديث عنه وشيكًا .

على أي حال ، إن قصارانا الآن أن نتذكر أنه قد توفي عام ٣٩٢[٥٣] للهجرة ، التي توافق بداياتها نهايات العام ١٠٠١ للميلاد ، بعد حياة حافلة ، امتدت إلى ما يقرب من ثلاثة أرباع القرن ، وقد شهد نهاية التجربة القرمطية (٩٨٨) ، التي قاربت أحداثها قرنًا كاملًا ، كما شهد وفاة المتنبي ، والفارابي ، والآمدي صاحب الموازنة ، وكذلك وفاة صديقه وصفيه الصاحب بن عباد (٣٨٥هـ) .

٢ ـ ١ ـ ١

تبدأ الوساطة بمقدمة طويلة ، موجهة إلى الصاحب ابن عباد ، ونحن نعلم أن الصاحب كان قد ألف رسالة في « الكشف عن مساوىء المتنبي » فندرك أن القاضي إنما يتصدى للرد على هذه الرسالة ـ ومن ورائها ما شاكلها من مؤلفات قامت على أساس العداوة الشخصية ، كنقد الحاتمي ، وابن وكيع التنيسي للمتنبي ـ ، وأن علاقته بالصاحب لم تمنعه من المجابهة الصريحة ، بل لم تمنعه أن يغلظ له القول في أحيان كثيرة ، قيامًا بأمانة العلم ، ومسئولية الرأي ، ونزاهة الحكم .

في هذه المقدمة يحاول القاضي أن يحقق أمرين معًا : الأول : تحديد المنهج الذي يراه كفيلًا بالوصول إلى كلمة سواء ، في نقد الشعر ودراسته ، بشكل عام ، ونقد المتنبي والحكم له أو عليه : بشكل تبعي .

وهذا لا يتأتى إلا بتحرير المقاييس أو المعايير التي يستخدمها الدارس ونفي ما عداها مما ينحرف بالدراسة عن طريق الصواب ، ويهدر قيمة الحكم ، وهو لكي يصل إلى هذا التحديد والتحرير ، يلفت النظر إلى الموقفين المتعارضين في الأساس : الخصومة الشخصية ، والحكومة العلمية الموضوعية . أما الأمر الثاني : فهو مترتب على الأول

٥٣ ـ اختار صاحب الوفيات ، ومحققا الوساطة قول الحاكم في تاريخ النيسابوريين أنه قد توفي عام ٣٦٦هـ ٩٧٦م بينما يذكر الثعالبي في اليتيمة (جـ ٤ ص ٣ وما) ..تصرفت به أحوال في حياة الصاحب وبعد وفاته بين الولاية والعطلة ..... الخ ، مما يقطع بأنه مات بعد الصاحب ، الذي توفي ٣٨٥ . وهذه الرواية ترجح وفاته عام ٣٩٢ على الرغم من تصحيح ابن خلكان لرواية الحاكم النيسابوري . وعلى التاريخ الأخير سار معظم من تناولوا الجرجاني كياقوت الحموي ، والثعالبي ، وابن كثير . ومن المحدثين كالدكتور إحسان عباس في تاريخ النقد الأدبي . والدكتور مندور في النقد المنهجي (ص ٢٤٥) وغيرهما كثيرون . وإن كان الأخير يأخذ بقول من يقول إنه قد ولد عام ٢٩٠ هـ وبهذا يكون قد عاش مائة عام واثنين ، وهذا يخالف ما اتفق عليه من أنه عاش ستة وسبعين عاما هجريًا . فعلى قول الحاكم يكون ٢٩٠ هـ هو تاريخ مولده حقيقة ، وعلى قول الآخرين يكون مولده عام ٣١٦ هجرية .

وامتداد له ، وهو محاولة عزل الموقف الشخصي اللا علمي ، سواء أكان من أعداء المتنبي المتحاملين عليه ، أم من أنصاره المتحمسين له ، والتنبيه إلى اعتماد الموقف الموضوعي المحايد : موقف القضاء . وهو حين يهمل الفريقين جميعًا ، لا يستطيع إهمال رسالة الصاحب باعتبارها منطلق رسالته في « الوساطة » ، فهو يتخذ منها « نموذجًا » للخصومة الشخصية اللا علمية ، ويوجه إليها سهام انتقاده الحاد ، والمتطاول أحيانًا ، وإنما خص الصاحب بالردّ ، غيرة منه أن ينسب إلى حسد الفضلاء ، وارتفاعًا بنفسه عمن دون الصاحب من نقاد أبي الطيب .

٢ ـ ١ ـ ٢

إن الإشكالية الأساس ، التي ينطلق منها الجرجاني ، هي العلاقة بين القديم والجديد : صراعهما ، وترابطهما ، من هذه الإشكالية تتفرع القضايا التي تعالجها الوساطة ، كقضايا : الطبع والصنعة وعمود الشعر ، والسرقات ، والأخلاق والدين في الشعر ، والمجاز والاستعمال اللغوي ، بل حتى اللحن والخطأ . **ولكنه لكي يبلغ هذه الغاية** كان عليه أن يحدد منهجه ، وأن يقيم دراسته على أساس علمي موضوعي ، يضع ملامحه في هذه المقدمة الطويلة ، التي استفتح بها وساطته .

لقد نظر إلى المعركة المحتدمة حول المتنبي ، فوجد الخصومة فيها على وجهين : إما قائمة على أساس شخصي ، بين رجلين لا يعدو أحدهما أن يكون ساقط الهمة ، يحسد الأفاضل من الناس ، أو على الأقل مقصر عن الفضل مهما حاوله ، أما الآخر فهو مغال في الإعجاب ، شديد الحماس والتعظيم ، فالأول : لا يذكر إلا المعايب ، ولا يتوقف إلا لإبراز المساوىء ، وتضخيمها ، بل وانتحالها ، والثاني : يغمض عن الهنات ويتمحل لها أيضًا وجوه الأعذار ، وهذا الموقف الشخصي بشقيه : إما ظالم للمتنبي أو ظالم للأدب فيه ، هذا هو الوجه الأول من وجوه المعركة .

أما الوجه الآخر : فالخصومة فيه تقوم على أساس موضوعي علمي ، والأجدر هنا ألا تسمى خصومة ، فهي دراسة محايدة تقوم على « الحكومة » كما يسميها القاضي وهي التي تبرز « الفضل » ، وتنبه على وجوه التقصير ، وهذا هو المنهج الذي اختطه القاضي في « حكومته » : « وكما أن الانتصار جانب من العدل لا يسده الاعتذار ، فكذلك الاعتذار جانب هو أولى به من الانتصار ، ومن لم يفرق بينهما وقفت به الملامة بين تفريط المقصر ، وإسراف المفرط ، وقد جعل الله لكل شيء قدرًا ، وأقام بين كل حديث فصلاً ، وليس يطالب

البشر بما ليس في طبع البشر ، ولا يلتمس عند الآدمي إلا ما كان في طبيعة ولد آدم » .....

« وللفضل آثار ظاهرة ، وللتقدم شواهد صادقة ، فمتى وجدت تلك الآثار وشوهدت هذه الشواهد ، فصاحبها فاضل متقدم ، فإن عثر له من بعد على زلة ، ووجدت له بعقب الإحسان هفوة . انتحل له عذر صادق ، أو رخصة سائغة ، فإن أعوز قيل : زلة عالم وقلّ من خلا منها[54] » .

وهو إذ يعلن التزامه بالموضوعية في أمر المتنبي ، إنما يشير إلى الصاحب بهذه القسوة وكأنه يغار أن تلعب الأهواء بمن يعتقد تحكيم العقل : « ليس من حكم مراعاة الأدب أن تعدل لأجله عن الانصاف ، أو تخرج في بابه إلى الاسراف ، بل تتصرف على حكم العدل كيف صرفك ، وتقف على رسمه كيف وقفك ، فتنتصف تارة وتعتذر أخرى ، وتجعل الاقرار بالحق عليك شاهدًا »[55] .

انه ينبه إلى ما جاء في رسالته « الكشف عن مساويء المتنبي » لم يأت على منهج « العقل » وشروطه : « من توقفك عند الشبهة إذا عرضت ، واسترسالك للحجة إذا قهرت ، والحكم على نفسك إذا تحققت الدعوة عليها[56] » . انه الانضباط المنهجي العقلي ، الذي يتعدى قيمة « العدل » إلى قيمة أكثر مثالية هي قيمة « النبل » الأخلاقي ، البالغ مبلغ تنبيه الخصم « على مكامن حيلك إذا ذهب عنها » كما يقول الجرجاني ، وهذا هو موقف « الحكومة » الحق في النقد ، وهو الموقف الذي ينبغي أن يلتزمه دعاة العقل : محاولة تحقيق العدل المطلق الذي هو أول مباديء المعتزلة ، فجدير بمن يقول « بالعدل » أن يكون أول من يحرص عليه ، وأن يكون أول من ينتصف من نفسه ، وجدير بمن يعتقد في « العقل » ألا تتلاعب به الأهواء ، وألا ينساق مع الضغائن ، وإلا « كان النقص ممتزجًا بخلقته ، مؤثلاً في تركيب فطرته » ، فهو يعيب أهل الفضل جبرًا لنقصه وسترًا لعجزه .

هذا هو الموقف الأخلاقي الذي تفرضه آليات المنهج العقلي ، الذي يجدر بمن يقول « بالعدل والتوحيد » أن ينتهجه ، أما رسالة الصاحب فقد خالفته ، لذلك فقد استهدف صاحبها مثل هذا اللوم والتقريع :

ـ « خبرني عمن تعظمه من أوائل الشعراء ، ومن تفتتح به طبقات المحدثين ، هل خلص لك

---

٥٤ ـ الوساطة ص ٣ ـ ٤

٥٥ ـ نفسه ٢ ـ ٣

٥٦ ـ نفسه ٣ .

شعر أحدهم من شائبة ، وصفا من كدر ومعابة ؟ فإن ادعيت ذلك وجدت العيان حجيجك .... واستعرضنا الدواوين فأريناك فيها ما يحول بينك وبين دعواك ويحجزك - إن كان بك أدنى مسكة - عن قولك » .

« فإن قلت : قد أعثر بالبيت بعد البيت أنكره ، وأجد اللفظ بعد اللفظ لا أستحسنه وليس كل معانيهم عندي رضية ولا جميع مقاصدهم صحيحة مستقيمة . قلنا لك : فأبو الطيب واحد من الجملة ، فكيف خص بالظلم من بينها ؟ ورجل من الجماعة ، فلِمَ أفرد بالحيف دونها ؟[57] » .

- « وإنما خصصت أبا نواس ، وأبا تمام ، لأجمع لك بين سيدي المطبوعين وإمامي أهل الصنعة ، وأريك أن فضليهما لم يحمهما من الزلل ، وإحسانهما لم يصفُ من كدر ، فإن أنصفت فلك فيهما عبرة ومقنع ، وإن لججت فما تغني الآيات والنذر عن قوم لا يؤمنون »[58] !

وهو لا يأخذ الصاحب وحده بهذا المنهج ، وإنما يلزم نفسه ، ويطلب إلى الصاحب أن يلزمه به إذا خرج عنه :

« ولعلك - إذا رأيت هذا الجد في السعي ، والعنف في القول - تقول : « إنما وقفت موقف الحاكم المسدد ، وقد صرت خصمًا مجادلاً ، وشرعت شروع القاضي المتوسط ثم أراك حربًا منازعًا ، فإذا خطر ذلك ببالك ، وحدثتك به نفسك ، فأشعرها الثقة بصدقي ، وقرر عندها إنصافي وعدلي ، واعلم أني رسول مبلغ ، وسامع مؤد ، وأني كما أناظرك أناظر عنك ، وكما أخاصمك أخاصم لك ، فإن رأيتني جاوزت لك موضع حجة فردني إليها ، ونبهني عليها ، فما أبرىء نفسي من الغفلة ، ولا أدعي السلامة من الخطأ[59] » .

وقد أنصفك : من يضمن لك من نفسه مثل الذي يطالبك به .

٢-١-٣

تلك كانت خطوة - ما قبل الاجراءات - الأولى في دراسة المتنبي ، أما الخطوة الثانية في المقدمة ، فهي إدخال المتنبي إلى عالم الشعراء ، الذي يريد خصومه نفيه عنه ، وقد اتبع الجرجاني لذلك أمرين يجريان على شرطه السابق : « الموضوعية » : الأول : الاعتراف

---

٥٧ - نفسه ٥٣ .

٥٨ - نفسه ٨٢ .

٥٩ - نفسه ١٧٨ .

بأن للمتنبي أخطاء ، وهذا أمر طبعي ، فأي الرجال المهذب » ؟ كما يقول النابغة . والثاني : قياس الأشباه والنظائر ، بحسب تعبير الدكتور محمد مندور في دراسته عنه[٦٠] . فقد وجدت الأخطاء – من كل أنواعها – في أشعار السابقين ، من كل العصور ، ولكن ذلك لم ينفهم عن حظيرة الشعر .

لقد وجد الخطأ النحوي واللغوي في شعر الشعراء منذ امرىء القيس كقوله :

– يا راكبا بلغ اخواننا   من كان من كندة أو وائل

فنصب بلغ وحقها البناء على السكون .

– فاليوم أشرب غير مستحق   إثمًا من الله ، ولا واغل

فسكن أشرب وحقها الرفع

لها متنتان خظاتا ، كما   أكب على ساعديه النمر

فأسقط نون خظاتا لغير إضافة ظاهرة ، وحقها الإثبات .

قد يحتج محتج بأن الجرجاني هنا إنما ينزلق الى التعميم[٦١] ، فان قول امرىء القيس « لم يكن في زمنه يعد خطأ ، بنسبة ما اقتضاه وضع قواعد النحو بحسب الأغلب من بعد » ، اما المتنبي فإنه يتعلم اللغة التي حددتها القواعد بعد هذه المرحلة .

ولكن هذا الاحتجاج مردود بأمور منها : أن هذه القواعد كانت موجودة في الذهن العملي من قبل أن توضع استقراء ، أو قياسا ، فوضعها لم يخلقها من عدم ، وإنما كان تسجيلا لما هو موجود – أساسا – في لغة العرب التي يتعاملون بها ، وربما كان المتنبي أوضح عذرا في ذلك ، لأنه إنما يتعلمها بالدراسة ، ليس تلقينا أو استعمالا ، ثم اذا صدق هذا على امرىء القيس فما بال الفرزدق – على سبيل المثال – يخالف هذه القواعد ، وهو في زمن وضعها .

لقد كان امرؤ القيس يستخدم اللغة نفسها ، التي استخدمها المتنبي ، ولم يكن يستخدم اللغة الحميرية ، اذ كانت لغة قريش – التي سادت نهائيا بنزول القرآن الكريم وانتشار الإسلام – منتشرة بوصفها لغة الثقافة – إن صح التعبير – نتيجة سيادة قريش الدينية والاقتصادية ، قبيل زمن امرىء القيس ، فاللغة التي يستخدمها الشاعران واحدة

---

٦٠ – النقد المنهجي عند العرب ٢٥٢ ومابعدها .

٦١ – دكتور إحسان عباس تاريخ النقد الادبي عند العرب ص ٣١٨

رغم اختلاف زمنهما ، ومقياس العدل يقضي بأن يكون حق كل منهما مساويا لحق الآخر ، فلا يعذر امرؤ القيس فيما لايعذر فيه أبو الطيب المتنبي من بعد .

ثم ينتقل الى الجانب الآخر ، وهو قياس نسبة الخطأ الى الصواب في شعر المتنبي وشعر غيره ، فيفترض أننا لو أجرينا هذا القياس ، لكانت نسبة الجيد الى الرديء في شعر المتنبي أعلى بكثير من نسبة جيد غيره الى رديئه ، فهذان : أبو نواس وأبو تمام ، وكلاهما امام في عصره ، متفوق على غيره ، مشهود له من النقاد ، لايسلم شعرهما من هذا التفاوت ، ولو قيس شعر المتنبي الى شعرهما لكان القياس لصالحه دونهما .

بل وهذا ابن الرومي ــ وله من أصحاب ابن عباد من يغالون في تقديمه ، ويتحمسون له ، لاتصل نسبة جيده الى التساوي ـ بل الاقتراب ــ من رديئه ، ومع هذا فلم يسقط أحد واحدا من هؤلاء من ديوان الشعر العربي ، كما يراد بالمتنبي ، فقد حاولوا اسقاط القصيدة من أجل البيت ، ونفي الديوان من أجل القصيدة : « وليس من شرائط النصفة أن تنعي على أبي الطيب بيتا شذ ، وكلمة ندرت ، وقصيدة لم يسعده فيها طبعه ، ولفظه قصرت عنها عنايته ، فتنسى محاسنه وقد ملأت الأسماع ، وروائعه وقد بهرت ، ولا من العدل أن تؤخره الهفوة المنفردة ولا تقدمه الفضائل المجتمعة ، وأن تحطه الزلة العابرة ولا تنفعه المناقب الباهرة »[٦٢] .

هكذا يضع القاضي أساس منهجه على الموضوعية متمثلة في الحياد المطلق ، كما يحدد « آلية الاجراءات » بالقياس والموازنة ، واذا كانت هذه الآلية شكلا عاما للعمل في بنية العقل العربي ، الا أن القاضي لا ينحرف بها لتكون قياس أي شيء على أي شيء ، بل يحافظ عليها ضمن شروطها العلمية ، فهو لديه دائما « قياس الأشباه والنظائر » كما لاحظ بحق محمد مندور .

٢ ـ ٢ ـ ١

لم يكن الصاحب اكثر نقاد المتنبي نجاحا وتوفيقا في رسالته للكشف عن مساوىء المتنبي ، ولا أكبرهم تأثيرا في الساحة الثقافية ، بل ربما كان أقلهم تماسكا في موقفه النقدي ، حيث قامت خصومته على أساس شخصي يغلب عليه الهوى ، فيزلزل أسسه العلمية ، لذلك لم يستغرق الرد عليه سوى صفحات المقدمة الخمسين ، ولكن لأن

---

٦٢ ـ الوساطة ١٠٠ ـ ١٠١

الصاحب كان أعلى خصوم المتنبي مكانة ، ولعلاقته الشخصيـة الحميمة بـالقاضي الجرجاني ، ظلت الوساطة موجهة نحوه ، وان كان خطابها ينظر الى نقاد المتنبي الآخرين في الأساس .

لقد كان أمام القاضي نقاد آخرون ـ أكثر أهمية في ميدان النقد من الصاحب ـ ربما كان « النامي » أولهم ، ولكن ابن وكيع التنيسي لم يكن آخرهم ، وكان عليه أن يناقش مواقفهم النقدية ، ومقاييسهم العلمية ، وكانوا هم في الحقيقة المقصودين بالرد فيما تناولته الوساطة من قضايا ، لأنها إما أن تكون قضايا أثارها هؤلاء النقاد في هجومهم على المتنبي ، مثل قضايا : السرقات : التى أثارها النامي ، وفصل القول فيها الحاتمي وابن وكيع ، والدين ، التى تحدث فيها الوحيد وابن وكيع أيضا ، والغموض : التى نبه عليها النامي ، والوحيد ، وإما أن تكون قضايا لم يعتمدها في الأساس نقاد المتنبي ، ولكنها من القضايا التى اهتم بها نقاد المعتزلة الأوائل ، مثل قضية الطبع والصنعة ، ودور الشعر في الثقافة العربية ، وهذه القضايا تمثل جزءا مهما من التراث النقدي الذي يتكىء عليه القاضي ، ولكنه لايجمده عند موقف الرعيل الأول من مفكري الاعتزال ، وانما يقوم بتطويرات مهمة ، تناسب التطور الذى شهده العالم الاسلامي ، في الفكر ، والحياة السياسية والاجتماعية خلال قرنه الحافل ذاك .

وعلى الرغم من أن معظم هؤلاء النقاد ينطلقون من موقف شخصي كالصاحب الا أنهم نهجوا في ستر هذا الموقف الشخصي بستار يراوح ما بين الأيديولوجيـة ، والعلمية الابستمولوجية ، وان كان يتهافت في الناحيتين جميعا نتيجة لجذوره الشخصية الدفينة ، ويظهر هذا التهافت واضحا في تناقض المقاييس ، وتضارب المفاهيم ذاتها واختلاطها .

من ذلك مثلا مانراه في فهمهم للصدق والكذب ، فعلى الرغم من محاولة ابن وكيع التنيسي للفصل بين الصدق الأخلاقي بمعناه السلوكي او العملي ، وبين الصدق الفني ، متابعا في ذلك الحاتمي الذى انطلق من مقولة قدامة في أن أعذب الشعر اكذبه ، عندما يقول التنيسي : « والشعراء لايلتمس منهم الصدق ، فالصدق انما يلتمس من الخيار الصالحين وشهود المسلمين »[٦٣] ، وقد انطلقوا ـ بناء على هذا المقياس ـ يعيبون كراهية المتنبي

---

٦٣ ـ إحسان عباس . السابق . ٢٩٩ .

للخمر ، الا أنهم لم يتابعوا مفهومهم في الفصل بين معايير الشعر ، وقيم السلوك ، فتناقض مقياسهم عندما نحُوا باللائمة على المتنبي في بعض تعبيراته التى لايلتزم بها التحرج الديني[٦٤] .

كذلك موقف الحاتمي ، الذى يتابعه ابن وكيع أيضا ، والذى لايمكن تبريره في المقاييس النقدية ، من قبول أبي تمام والبحتري معا ، ومحاولة الجمع بين القيم الفنية المتعارضة التى يتبعانها ، للغض من شأن المتنبي وعيب شعره ، وهكذا يصل تضارب المفاهيم ، واختلاطها الى أقصاه .

ولقد كان على القاضي أمام ذلك أن يحرر عددا من المفاهيم من أولها : مفهوم الشعر نفسه ، كما كان عليه أن يضبط عددا من المقاييس ليقيس عليها الشعر جميعا ، لاشعر فريق دون فريق ، أما المهمة الفارقة الكبري في حسم هذا الاضطراب ، فهي تحديد الاشكالية الأساس ، التي تجمع أطراف هذه المشكلات ، وتوضح مواقف الأطراف كلها .

لقد أعاد الى السطح هذه القضية التى ظن الجميع أنها قد حسمت ، ولم يعودوا يثيرون الخلاف حولها ، بينما هي تمثل الاشكالية التي يمكن رد وجوه الصراع الحديث اليها ، وهي قضية القديم والجديد ، كانت القضية مثارة منذ أيام الرواة الأوائل : الأصمعي ، وابي عبيدة ، وأبي عمرو بن العلاء ، وكان هذا الجيل يقيس جودة الشعر ورداءته على اساس الزمن ، فما كان قديما كان جيدا ، وما كان حديثا كان رديئا يجب اطراحه ، وكثيرا ما نقض أحدهم رأيه في شعر ارتضاه ، فاذا تبين له أنه لمحدث كذب حكمه السابق ، وفيل رأيه الذى ارتآه من قبل ، فلما جاءت المعتزلة أقامت الأمر على أساس الحكم الموضوعي على الشعر نفسه ، فما صححته المقاييس النقدية كان جيدا ، وما زيفته كان رديئا ، دون نظر الى قدمه أو حداثته : فللقدماء ردىء ، وللمحدثين جيد ، ولا يقبل العقل غير ذلك طبعا ، يقول الجاحظ . « وقد رأيت أناسا يبهرجون أشعار المولدين ، ويستسقطون من رواها ، ولم أر ذلك قط الا في راوية غير بصير بجوهر الشعر ، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفي أي زمن كان »[٦٥] ، وهم يرون أن العصبية للقديم غطاء يحول بين البصيرة وبين الحق دائما : « فان اعترض هذا البال عليك ، فانك لاتبصر الحق من الباطل مادمت مغلوبا »[٦٦] .

---

٦٤ ـ نفسه ٢ ص ٢٥٣ ـ ٣١٢ ويشترك الوحيد في ذلك ايضا
٦٥ ـ الحيوان ٣ ـ ١٣٠ نقلا عن إحسان عباس ص ٩٥ .
٦٦ ـ نفسه ٢٧ نقلا عن إحسان عباس ص ٩٥

لقد وجد القاضي جذور المواقف العنيفة للخصوم تمتد الى الماضي ، فبدأ معهم الطريق من أوله أيضا : « إن خصم هذا الرجل فريقان : أحدهما يعم بالنقص كل محدث ، ولايرى الشعر الا القديم الجاهلي ، وما سلك به ذلك المنهج ، وأجرى على هذه الطريقة ، ويزعم أن ساقة الشعراء رؤبة ، وابن هرمة وابن ميادة ، فاذا انتهي الى من بعدهم كبشار وابي نواس وطبقتهم ، سمي شعرهم ملحا وطرفا فاذا نزلت الى ابي تمام وأضرابه نفض يده ، واقسم ان القوم لم يقرضوا بيتا قط »[٦٧] .

انها قصة القديم والجديد ـ في حقيقة الأمر ـ يعاد طرحها في صورة مشوهة ، وتطبق تطبيقا انتقائيا ، او مزاجيا ـ ان صح التعبير ـ لاشموليا كما طرحها النقاد القدماء ، أو النقاد الرواة الأوائل .

ولقد يعذر هؤلاء القدماء ، لأن لهم ـ على أية حال ـ منهجا في القياس والحكم هو المنهج الزمني ، أما نقاد المتنبي المحدثين فهم يخلطون الأمور ويضطربون بين المناهج النقدية : « إنما خصمك الألد ، ومخالفك المعاند ، الذى صمدت لمحاكمته ، وابتدأت بمنازعته ومحاجته ، من استحسن رأيك في انصاف شاعر ، ثم ألزمك الحيف على غيره ، وساعدك على تقديم رجل ، ثم كلفك تأخير مثله ، فهو يسابقك الى مدح أبي تمام والبحترى ، ويسوغ لك تقريظ ابن المعتز وابن الرومي ، حتى اذا ذكرت أبا الطيب ببعض فضائله امتعض امتعاض الموتور ، ونفر نفار الضيم ....الخ »[٦٨] .

انهم إنما يطبقون منهج القدماء ، ويخالفونه في آن واحد ، فالنقاد القدماء يقفون بالشعر ـ مع بعض التساهل ـ عند رؤبة ، ثم يستملحون شعر بشار ، شيئا ما ، ولكن منهجهم ينفي أبا تمام والبحترى ، أما هؤلاء فهم يوافقون ضمنيا على هذا المقياس الزمني ، بنفي المتنبي من الشعر ، ولكنهم يخالفونه بادراج أبي تمام والبحتري ضمن ديوان الشعر ، وهذا التواء بالمنهج ، واضطراب في تطبيقه ، فإما أن نتابعهم تماما ، فننفي أبا تمام والبحتري ، كما ينفي المتنبي ، وإما أن نخالفهم ، فيدخل الجميع معا ، فان تكن الجماعة منسلخة من الشعر ، موسومة بالنقص ، مستحقة للنفي ، فصاحبك أولهم ، وان تكن قد علقت منه بسبب ، وحظيت منه بطائل ، فهو كأحدهم »[٦٩] .

---

٦٧ ـ الوساطة ٤٩

٦٨ ـ نفسه ٥٢ ـ ٥٣

٦٩ ـ نفسه ٤٩

اما المعايير التي ينبغي أن نتبعها ، فهي محررة على هذا النحو :

١ ـ محاكمة المحدث الى المحدث ، وهذا يبدأ بزمن بشار كما سبق تحديده لدى القدماء .

٢ ـ المقارنة بين القديم والقديم ، وزمنه يبدأ من الجاهلية حتى بشار .

اما محاكمة المحدث الى القديم فأمر لايسلم الى نتيجة صحيحة ، لأنه يقيس الأشياء بغير مقياسها .

«وليس الحكم بين القدماء والمولدين ، من المتوسط بين المحدث والمحدث ، كما لانسب بينه وبين تفضيل قديم على قديم» [٧٠] .

لأن كل قديم كان محدثا في زمنه ، وكل محدث سيصير قديما في الآتي من الأيام ، ولكل عصر سياقه المختلف عما تقدمه أو لحقه ، فينبغي لصحة الحكم أن يقاس كل نتاج الى عصره الذي ينتمي اليه ، دون أن يكون للتقدم الزمني ، في ذاته ، فضيلة على الحداثة ، في ذاتها .

٢ ـ ٢ ـ ٢

ينتقل القاضي من هدم المنهج المشوش واللاعلمي ، الذي يقوم على أساس المفاضلة الزمنية بين القديم والجديد ، الى محاولة تأسيس منهج آخر على أساس علمي ، فيرى أنه مادامت المفاضلة تجري بين الشعراء فلابد أن تتم في ميدان إجادة الشعر نفسه ، أما العوامل الأخرى ، فلا دخل لها في الحكم :

«أنا أقول ـ أيدك الله ـ إن الشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية ، والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه تكون مرتبته من الاحسان ، ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث ، والجاهلي والمخضرم ، والأعرابي والمولد» [٧١] .

هكذا يؤسس الجرجاني منهجا متماسكا ، يعيد طرح الاشكالية بصورة صحيحة مقابل تناقض منهج الخصوم وتشوش طرحهم للخصومة ، وهو إذ يفعل ذلك يعود الى التراث العقلي والنقدي المعتزلي ، وينطلق من مقولاتهم بعد أن يطور منها ما يجب تطويره ، أو يقبل التطويرات التي أدخلها من سبقوه من النقاد المتأثرين بالنقد الأدبي لدى المعتزلة ، مثل ابن قتيبة وابن طباطبا ، ويفيد من هذه التطويرات الى حد بعيد .

---

٧٠ ـ نفسه الموضع نفسه .

٧١ ـ نفسه ١٥

« الشعر علم من علوم العرب » هذه المقولة التى أراد بها المعتزلة أن تكون دليلاً على الاعجاز القرآني ، أرادوا بها في ذات الوقت أن تكون إحدي الأسلحة ضد الشعوبية الفارسية ، اذ يتفرع عنها ما أثاره الجاحظ عن « الخصائص العرقية » ، وما أثارته صحيفة بشر بن المعتمر عن قضية الطبع والتكلف ، وما اهتم به النقد الأدبي المعتزلي بعامة من التمسك بالمصطلح البدوي في النقد ، والطريقة التقليدية في بناء القصيدة[٧٢] .

الا أن القاضي يطور من هذه المفاهيم بما يتناسب مع روح العصر الجديد ، ففي قضية « الطبع والصنعة » ـ على سبيل المثال ، لا يفصل بينهما هذا الفصل الحاد الذى نراه لدى يحيي المنجم مثلا ، ولا يقابل بينهما مقابلة التضاد ، ولكنه يجعلهما متعاونين متآزرين وراء النص الجيد دائما ، وان كان من الممكن ان يُرجِّح جانب واحد منهما في بعض النصوص أكثر من الآخر ، كما أنه من الممكن أن يُرجِّح جانب منهما في شطر من حياة شاعر ، ويعقبه الآخر في الشطر الثاني منها ، وهذه مرونة كبيرة في تطبيق المفاهيم يتميز بها القاضي رحمه الله ، فهو يعد أبا الطيب من شعراء الصنعة الواضحة كأبي تمام في صدر حياته ، ولكنه يميل به ناحية التوازن بين الطبع ، والصنعة اللطيفة كمسلم بن الوليد في نهاية شعره ، كما أنه يري أن الصنعة لاتزرى بالشاعر فتسقطه ما دام مقتدرا على تطويعها لشعره ، وانها لاتعد عيبا ما كانت يسيرة ، فاذا تكلفها الشاعر فجاءت سخيفة كانت عيبا ، وان كانت من العيوب التى يمكن احتمالها ، فلا ينفي الشاعر من أجلها ، كما يحدث لشعر ابي تمام .

إنه يتابع المعتزلة في الاعلاء من شأن « الطبع » ولكنه يطور موقفهم أمام الصنعة في إطار اشكاليتهم العامة التى تناصر الجديد ، اذ صار المجددون في عصره يميلون الى الاكثار من البديع وتعمده ، كما أن الاستخدام الناجح للبديع ، أو ما سماه بعضهم « الاستخراجات اللطيفة » في التعبير[٧٣] ، تفتح امام الشعر أبوابا جديدة تحميهم من تكرار تعبير القدماء الذى أوشك أن يستهلك لغة الشعر ويخلقها ، وفي هذا إثراء متجدد للإبداع الشعري ، ما كان منضبطا في إطار لايتجاوزه إلى الركاكة والغثاثة .

---

٧٢ ـ راجع د . إحسان عباس عن اثر الاعتزال في النقد الأدبي : السابق ٣٤ وما . ٦٦ وما .

٧٣ ـ يروى المسعودي عن المبرد أن لأبي تمام ، استخراجات لطيفة ، ومعاني ظريفة ، كما يحكم المسعودي أيضا أن لأبي تمام أشعارا حسانا ، ومعاني لطافا ، واستخراجات بديعة . راجع المروج ٣ ـ ٤٨١ ، ٤٨٦ .

أما في قضية الدين والأخلاق ، فقد كان تيار من المعتزلة (بشر بن المعتمر) ينحو بالشعر نحوًا نفعيا تعليميا ، لهذا كانت مقاييسهم النقدية تتجه الى وجوب الانضباط ضمن هذه الأطر ، ومن هنا نجد لدى ناقد كابن طباطبا ـ وهو اما معتزلي أو متأثر تأثيرا عميقا بهذا التيار من المعتزلة[٧٤] ـ بحثا مطولا عن الصدق الفني ، والصدق التاريخي ، وما يجب على الشاعر بإزائهما ، « فالعقل لايطمئن إلا إلى الصدق ، وهو يستوحش من الكلام الجائر الباطل »[٧٥] ، وهكذا يكون مدار « الشرف » في الابداع على « الصواب ، واحراز المنفعة »[٧٦] ، أما التيار الآخر الذي يميل عن النفعية الى الجمالية ، وهو اتجاه الجاحظ الذي يرى أن سر « الاعجاز » قائم في « النظم » فقد استخلص أحد المتأثرين به وهو ابن المعتز اتجاها آخر ، يفصل بين القيم الدينية أو الاخلاقية وبين الابداع الفني في الشعر ، يقول في رسالة الى ابن الانباري : « ولم يؤسس الشعر بانيه على أن يكون المبرز في ميدانه من اقتصر على الصدق ، ولم يقر بصبوة ، ولم يرخص في هفوة » .. « ولو سلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبي الصلت ، وعدي بن زيد ، اذ كانا أكثر تحذيرا وتذكيرا ومواعظ في أشعارهما من « امرىء القيس والنابغة » .. « وهل يتناشد الناس أشعار امرىء القيس ، والأعشى ، وعمر بن أبي ربيعة ، وبشار ، وأبي نواس على تعهرهم ـ ومهاجاة جرير والفرزدق ـ على قذعهم ـ الا على ملأ الناس ، وفي حلق المساجد ؟ وهل يروي ذلك الا العلماء الموثوق بصدقهم ؟ .. وما نهى النبي صلى الله عليه وسلم ، ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن انشاد شعر عاهر ولا فاجر »[٧٧] .

واذا كان هذا التيار يلتقي مع تيار آخر على رأسه أبو عمرو بن العلاء والأصمعي ، ومن بعد ، قدامة بن جعفر الذي كان يرى أن فحاشة المعنى في نفسه ليست مما يذهب بجودة الشعر ، ثم الصولي ـ أبو بكر ـ الذي كان يرى أن الكفر لاينقص من رتبة الشعر ، ولا يذهب بجودته ، فإن القاضي الجرجاني الذي يفيد من حجج الجميع ، يستخدم أمثلة ابن المعتز نفسها تقريبا .

فهو يرى « أن الديانة ليست عارا على الشعر ، فلو أنها كانت كذلك ، وكان سوء الاعتقاد

---

٧٤ ـ عن احتمال اعتزاليته راجع إحسان عباس ص ١٩

٧٥ ـ عن مبحث الصدق لديه . راجع نفسه ص ٣٤ ـ ٣٥ . ١٤٢ ـ ١٤٥ .

٧٦ ـ صحيفة بشر في البيان ١ ١٣٥ ـ ١٣٩ نقلا عن إحسان عباس نفسه ٦٧

٧٧ ـ الحصري القيرواني جمع الجواهر في الملح والنوادر ص ٣٣ المطبعة الرحمانية بمصر د ت

سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم ابي نواس وشعراء الجاهلية ، وكعب ابن زهير ، وعبد الله بن الزبعري من الدواوين ، ولكن الامر بخلاف ذلك ، لأن الدين بمعزل عن الشعر »[78] ، والجرجاني بهذا الموقف لايدافع عن المتنبي فقط ، ولا عنه وعن ابي تمام ، وانما يتابع اتجاها عاما في النقد العربي ينحو إلى الفصل بين مقاييس نقد الشعر ، وقيم العقيدة والاخلاق ، لاختلاف الميدانين ، لقد كان ابو عمرو بن العلاء يحب ما في شعر لبيد بن ربيعة من ذكر الله والديانة والخير ، ولكنه لايتردد في وصف هذا الشعر – في ذاته – بأنه « رحى بزر » ، له دوي ولكن ليس فيه كبير شيء ، فمدار الأمر على ما في الشعر من شعر ، لا ما فيه من دين .

٢ – ٢ – ٣

لقد نبه ابن طباطبا الى مايواجه « المحدثين » من امتحان ، لأنهم أتوا بعد تاريخ طويل من جهود الشعراء « الأوائل » وإبداعهم ، واذا كان عنترة في زمنه قد اشتكى استهلاك سابقيه لفنون القول ، فما عسى أن يقول من أتوا في الزمن الأخير ؟ لقد أحس ابن طباطبا بهذا المأزق ، وصوره في قوله : « والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم سُبِقُوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة ، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربو عليها ، لم يتلق بالقبول ، وكان كالمطروح المملول »[79] .

وبعد سبعين عاما تقريبا كان الجرجاني يعاني نقادا للمتنبي لم يجدوا شعره الا على ضربين : اما فارغ غسيل ، واما منتحل مسروق ، وقد الفوا كتبا اقتصرت على الكشف عن سرقات المتنبي ، أهمها المنصف (البعيد عن الانصاف كما يلاحظ الدكتور إحسان عباس) لابن وكيع التنيسي ، لذلك لم يكن غريبا أن يخصص الجرجاني قريبا من نصف الوساطة لبحث السرقات الشعرية ، انصافا للمتنبي ولغيره من الشعراء ، ولخصومهم أيضا .

لقد توسع الحاتمي – وتابعه في ذلك ابن وكيع – في مبحث السرقات ، حتى بلغوا بها تسعة عشر نوعا من مثل الانتحال ، والانحال ، والمواردة ، والمرافدة ، والمعاني العقم ، الخ ... ، ورأى الجرجاني أن سابقيه في التراث المعتزلي قد تطرقوا الى هذا المبحث أيضا ،

---

٧٨ – الوساطة ٦٤ .

٧٩ – عيار الشعر ٥ نقلاً عن إحسان ص ١٣٨ – ١٣٩

ولكنهم لم يكونوا بهذا التعنت الذي يعتبر أن السرقة تثبت باتفاق كلمتين في بيتي شاعرين كما فعل خصوم المتنبي ، بل انهم ذهبوا الى ان الشاعر لو زاد على صنعة صاحبه أو على معناه ، فهو الأحق بنسبة الفضل اليه ، كما يرى يحيى المنجم ، بل سيحاول ابن طباطبا ـ في غمرة إحساسه بأزمة المحدث أن يرخص في نقل « المأخوذة من غير الجنس الذي تناولها منه » فاذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح ، وان وجده في المديح استعمله في الهجاء ، وان وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الانسان ، وان وجده في وصف الانسان استعمله في وصف بهيمة ، فان عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها ، واستعمالها في الأبواب التي يحتاج اليها » ، بل ان ثمة مصدرا أغزر ، وأكثر خفاء ، هو المنثور « وان وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفي وأحسن »[٨٠] ، وبعامة ، فقد تابع ابن طباطبا المنجم في أن الشاعر إذا تناول المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي كانت عليها لم يعب ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه ، ولكن الجرجاني يجد خصومه قد تنبهوا الى توسع الأوائل ، وعدوا كل ذلك من انواع السرقة ، لذلك كان عليه أن يتجه بالبحث اتجاها آخر جديدا ، في واقع الأمر ، يقلل فيه من وقائع التهمة من ناحية ، ويحدد من أركانها ، من ناحية ثانية ، ثم له « من قياس الأشباه والنظائر » ما يخفف وقع الثابت منها ، من ناحية ثالثة ، فلا يبقى بعد هذا الا القليل ، الذي يمكن لمبدأ « الاعتذار » الذي يصطنعه في النقد ، أن يشمله ، أو يمكن للنقد أن يترصده ويأخذ الشاعر به ، أما الذي يطوره الشاعر من أفكار وتعبير السابقين فمما لايجب أن يعد سرقة من الأساس .

في مبحثه عن السرقة يطرح القاضي ثلاثة مصطلحات هي[٨١] المشترك ، والمبتذل ، والمختص ، ليبين أين يمكن أن تقع السرقة ، « فالمشترك » ، ما كان من قبيل اللغة فهي ملكية مشتركة بين الناس جميعا ، فضلا عن الشعراء ، وما كان من قبيل المعاني العامة التي يشترك فيها الناطق والابكم ، والفصيح والاعجم ، ومن التنطع البارد ادعاء السرقة في مثل هذا ، فالسرقة عنها منفية ، والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع ، فادعاء سرقة :

ترى العين تستعفيك من لمعانها
وتحسر ، حتى ما تقل جفونها

٨٠ ـ نفسه ٧٦ ـ ٧٨ نقلا عن إحسان عباس ص . ١٣٩ .

٨١ ـ الوساطة . ١٨٣ ومابعدها . كذلك الإحالات التي ستاتي ، مالم ينبه إلى غير ذلك .

من بيت الرياحي :

وقـــــد كنت استعفي الالــــه إذا اشتكى
من الأمــــر لي فيـــه ، وإن عظم الأمـــر

من هذا القبيل والقاضي يعلق على هذه الدعوي بقولـه : « ولا أراهما اتفقا الا في « الاستعفاء » وهي لفظة مشهورة ، فإن كانت مسترقة فجميع البيت مسروق ، بل جميع الشعر كذلك ، لأن الالفاظ منقولة متداولة . كذلك ادعاء سرقة أبي نواس لقوله :

نـعـزي امـيـر المـؤمنيـن محمـدا
عـلى خيـر ميـت غيبتـه المقـابـر

من قول موسى شهوات :

بكـت المنـابـر يـوم مـات ، وإنمـا
ابكـي المنـابـر فقـد فـارسـهـنـه

ويعلق : وهذا أعجب من الأول ، لأنهما لم يتشابها في لفظ ولا معنى واكثر ما فيها أن كل واحد منهما عزى خليفة عن ابيه ، فان كان هذا سرقة ، فالكلام كله سرقة » .

أما « المبتذل » ، فهو ما كان من قبيل « التراث » الفني السابق ، وهي التشبيهات والتركيبات اللفظية التي سبق اليها المتقدمون وتداولوها ، وهذا الصنف قد سبق اليه المتقدم ففاز به ، ثم تداولوه من بعده فكثر واستعمل فصار كالصنف الأول في الجلاء والاستشهاد ، فتشبيه الأطلال بالكتاب والبرد ، وتشبيه الخد بالورد والفتاة بالمهاة ، من هذا الصنف ، ولاسبيل الى ادعاء السرقة في مثل هذا ، الا اذا زاد فيه شاعر زيادة تعرف له ، كقول لبيد :

وجـلا السيـول عـن الطلـول كـأنـهـا
زبـر تجـد متـونـهـا اقـلامـهـا

وقول علي بن الجهم :

عشيـة حيـانـي بـورد كـأنـه
خـدود اضيفـت الى بـعض

فما جاء بسبيل من هذا لا يعد سرقة ، وان عد « تقليدية » الا أن يزيد فيه من إبداعه مايصيره به « مسكوكا » خاصا كما فعل لبيد وابن الجهم ويبقى « المختصّ » الذي حازه المبتدىء به فملكه ، واحياه السابق اليه فاقتطعه ، فصار المعتدى مختلسا سارقا ،

والمشارك له محتذيا تابعا[٨٢] وهذا الصنف هو الذي يجوز فيه التهمة بالسرقة ، وتصح فيه المؤاخذة ، ولكن ـ مع ذلك ـ لم يكد يسلم شاعر من المتقدمين أو المتأخرين من الوقوع فيه ، بل في أبشعه مثل قول طرفة في القديم .

وقوفا بها صحبي على مطيهم
يقولون لاتهلك اسى وتجلد

الذي اغتصبه من قول امرىء القيس :

وقوفا بها على صبحى مطيهم
يقولون لاتهلك أسى وتجمل

وقول البحتري في الحديث :

هل الدهر إلا غمرة ثم ينجلي
عماها وإلا ضيقة وانفراجها

من قول محمد بن وهب

هل الدهر إلا غمرة وانفراجها
وشيكا ، وإلا ضيقة تتفرج

وشره ماقصر فيه السالب عن المسلوب أما اذا زاده ، أو حسنه ، فقد يسعه العذر ، ويغطى الفضل على العيب فيه .

أما هذا الذي سبق ، فظاهر ، ولكن من السرقة مايغمض على الناقد نفسه اذا نقله الشاعر من غرض الى غرض مثله ، أو بدل معالمه ، وعلى أي حال فقد يرد المعنى على شاعرين لم يسمع أحدهما بالآخر ، وقد يقع الحافر على الحافر ، مما يجعل المسارعة الى الاتهام بالسرقة أمرا محفوفا بالمزالق .

لذلك فقد دعا القاضي الى التريث ، والتزام غاية التحرز حرصا على عدم التهور الى مهاوى الظلم ، وبخاصة « ان أهل عصرنا ، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه الى المعذرة ، وأبعد من المذمة ... ولهذا السبب احظر على نفسي ، ولا أرى لغيرى بت الحكم على الشاعر بالسرقة .. وانما أقول . قال فلان كذا وقد سبقه اليه فلان فقال كذا ، فاغتنم به فضيلة الصدق ، واسلم من اقتحام التهور » ، وهو هنا يتوافق مع فكره ، ومع دوره ايضا : فكر المتكلم بالعدل والتوحيد ودور القاضي المحايد المتحرج .

---

٨٢ ـ نفسه ١٧ ٤

واذا كان ابن طباطبا قد رأى محنة الشاعر المحدث أمام استهلاك من تقدمه للتعبير الشعري وللمعنى ، فأباح له مشاركتهم في هذا بنقل التعبير عن غرضه الى غرض آخر ، فان الجرجاني قد عد ذلك من اصناف السرقة الخفية ، التي يستطيع الناقد الخبير أن يكتشفها ، وهو بهذا لا يشجع الشاعر على أن يسلك هذا السبيل .

ولكنه وهو يشارك ابن طباطبا إحساسه بالأزمة ـ كما يشاركه في تحديد أبعادها ـ يعمد الى امر آخر ، هو أحسن أثرا من السرقة وأكثر إثراء للشعر وان كان النقاد قد عابوه على الشعراء المحدثين كأبي تمام والمتنبي ، فيسوغ للشاعر أن يقتحم ميدانه ، وهو الغموض ، على الرغم من ميل المعتزلة الى الوضوح ، ميلهم الى الصدق .

وهو حين يرخص للشاعر في ذلك انما يعلم مسبقا أنه سيخالف المأثور من الميل الى الطبع ، لذلك فقد مزج بين الطبع والصنعة أولا ، ثم طالب الشاعر بالتثقيف والتهذيب حتى يخرج شعره اقرب مايكون الى الوضوح وقرب الاستعارة ، ما أمكنه ذلك .

أما التماس الرد على من عاب الغموض فآلية القياس جاهزة للعمل : وهذا الفرزدق قد أتاه ، وهذا المعلوط ، وغيرهما كثير ، فضلا عن ابي تمام سيد أهل الغموض ، وامام المعقدين في الشعر ، المفرطين في بعد الاستعارة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فان شعراء المعاني أكثر الشعراء اضطرارا الى الغموض « وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث الا ومعناه غامض مستتر ، ولولا ذلك لم تكن الاكفيرها من الشعر ولم تفرد فيها الكتب المصنفة ، وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة » .

ومن ناحية ثالثة فان للغموض مصدرا آخر قد لايكون بالضرورة تعقيد التعبير ولا وعورة اللفظ ، أو اللبس في الاسناد ، ولكنه يعود الى الخصائص الأسلوبية لدى الشاعر نفسه ، فبيت مثل بيت الأعشى :

اذا كان هادي الفتى في البلاد صدر القناة أطاع الأميرا

ليس فيه تعقيد في التعبير ، ولا وعورة في اللفظ ، ولكنه مع ذلك لايسلم مقصده بسهولة ، وكذلك قول الآخر :

فجنبت العوار ابا زنيب وجاد على محلتك السحاب

لايشك من يسمعه أنه يدعو لابي زنيب بينما هو يدعو عليه في الواقع ، وفي هذا الشأن لابد للوقوف على معنى البيتين من الرجوع الى سياقيهما من القصيدتين ، ولابد من إدراك الخصائص الأسلوبية لدى الشاعر ، لكي نستطيع التواصل مع النص .

ولقد كان الجرجاني قريبا من الوقوع على مبدأ نقدي مهم ، لو أنه طور هذا المبحث خطوات أبعد من هذا ، نحو حق الشاعر في التعبير عن تجربته المتميزة ، ولزوم ربط التعبير بهذا الحق ، في النظر النقدي ولكن طبيعة « الوساطة » صرفت ذهنه الى استخلاص حق المتنبي في الخطأ ، مثله في ذلك مثل غيره من الشعراء .

٣ ـ ٠ ـ ١

لقد أحسّ القاضي أن النقد الأدبي أخذ يدور في حلقات مفرغة ، من قضايا الطبع والصنعة ، والغموض والوضوح ، والسرقات ، وأن هذه المقاييس قد بدأت تتخلف عن مواكبة الشعر ، من ناحية ، وأن في الشعر أمرا آخر ينبغي الوقوف عنده ، والاهتمام به ، الا ان هذا الأمر ليس من السهل تحديده ، ومن ثم لايمكن تعليل الحكم عليه تعليلا دقيقا ، كما أنه يزداد إلحاحا كلما تقدم الزمن ، فاذا كانت المقاييس السابقة قد أدت دورا ما في دراسة الشعر القديم ، فان المحدث قد اصطنع وسائل للتعبير تجعل من العبث الوقوف بهذه المقاييس القديمة أمام الابداع الجديد .

حقا لقد لاحظ بعض النقاد القدماء ذلك ، مثل خلف الأحمر ، وابن سلام ، وقد عبر عنه إبراهيم بن المهدي بقوله : « إن من الأشياء ماتحيط بها المعرفة ، ولاتؤديها الصفة » كما احسه كذلك الآمدي في الموازنة[٨٤] ولكن الجرجاني ، كان يهجس به من أول الكتاب الى آخره : « والشعر لايحبب الى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلّي في الصدور بالجدال والمقايسة ، وانما يعطفها عليه في القبول والطلاوة .، وقد يكون الشيء متقنا محكما ولايكون حلوا مقبولا »[٨٥] ويقول ايضا : « وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفي أوصاف الكمال ، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن والتئام الخلقة ، وهي أحظى بالحلاوة وأدنى للقبول ... ثم لاتعلم ـ وان قايست واعتبرت ، ونظرت وفكرت ـ لهذه المزية سببا »[٨٦] .

---

٨٣ ـ الموسيقي الشهير ، ابن الخليفة المهدي العباسي ، واخو الرشيد . استخلف زمنا قصيرا في عهد المامون . ابن خلكان ج١ ص ٣٨٩ .

٨٤ ـ راجع إحسان عباس ـ السابق ص ٣١٩ ـ ص ٣٢٠ .

٨٥ ـ الوساطة ١٠٠ .

٨٦ ـ نفسه ٤١٢

إن المقاييس المعروفة تقتصر عن إدراك جوهر الشعر الحقيقي : « وأقل الناس حظًا في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه ، وفي استجابته واستسقاطه على سلامة الوزن ، وإقامة الإعراب ، وأداء اللغة ، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظًا مسروقًا ، وكلامًا مزوقًا قد حشي تجنيسًا وترصيعًا وشحن مطابقه وبديعًا .... ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى ، ولا الكلام إلا ماصور له الغرض ولا الحسن إلا ما أفاده البديع ، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع »[٨٧] . ولكن ما المقياس الذي يريده لقياس الإبداع ومعرفة كيميائه ؟ هذا ما لا يستطيع الاهتداء إليه ، إنه يستحضر قول الشافعي رضي الله عنه في مسألة : « إني لأجد بيانها في قلبي ، ولكن ليس ينطق بها لساني »[٨٨] .

إنه ينطلق هنا من التأثرية ، ولكنه لا يقنع بذلك ، إنما يريد الاستناد إلى حكم جمالي ، وهو طموح متقدم على عصره تقدمًا كبيرًا ، ولم يكن العصر قادرًا على الاستجابة إلى الطموحات التي اشرأبت فيه سواء أكانت طموحات الجرجاني نحو مقياس دقيق للشعر يكون محايدًا وحساسًا لا يحرفه الهوى من ناحية ، ويستطيع قياس الجمال الفني من ناحية أخرى ، أم طموحات المتنبي إلى دولة عربية الوجه واليد واللسان ، أم طموحات المقهورين إلى يوتوبيا الحق والخير والعدالة . وعلى كل حال ، فقد كانت طموحات لغير ما هو قائم بالفعل ، وبقدر ما هي طموحات مشروعة ، فقد كانت مستحيلة لأنها تفوق إمكانات العصر فكريًا وسياسيًا واجتماعيًا .

٣ ـ ٠ ـ ٢

إن التفكير داخل إطار منظومة متكاملة من المفاهيم ، قد حمى القاضي الجرجاني ـ غالبًا ـ من الوقوع في تناقض واضح ، كالذي وقع فيه ناقد أصولي كبير كابن قتيبة ، الذي اجتلب موقفه النقدي من خارج منظومته الفكرية ، إذ أدخل على سياقه النظري ما ليس منه أساسًا ، فوقع في تنظيره هذا التناقض ، بين محاولة تشجيع الاتجاهات الجديدة ، ومحاولة قسرها على الإطار القديم في ذات الوقت . فبينا يقول[٨٩] :

« ولم أسلك فيما ذكرت من شعر كل شاعر مختار له سبيل من قلّد أو استحسن

---

٨٧ ـ نفسه ٤١٣ .

٨٨ ـ نفسه ٤٣٠ . وهي تؤدي ماتؤديه عبارة إبراهيم بن المهدي السابقة ، إلا أن القاضي ربما رأى أن الأليق به الاستشهاد بالإمام الشافعي ـ بدلاً من الموسيقي الشهير .

٨٩ ـ الشعر والشعراء ص ٩ .

باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدم قائله ، ولا لمتأخر بعين الاحتقار لتأخره » ...... « ولم يقتصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قومًا دون قوم بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم « حديثًا في عصره » ...... « فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين » .... « ثم صار هؤلاء قدماء عندما بعد العهد منهم ، كذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا » .... « فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه ، كما أن الرديء ، إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم « يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه » .

وهذا هو الموقف المتقدم الذي يقفه ابن قتيبة من المشكلة ، والذي يضعه في صف المفكرين « الأحرار » في نظر أحمد أمين[٩٠] ، وهو يجتلبه من النقد المعتزلي ، كما أسلفنا ، على الرغم من مناقضته لسياقه الفكري الأصولي الذي يحتل فيه تقدم الزمن منزلة شبيهة بالقداسة ، وحين يحاول ابن قتيبة تنسيق موقفه هذا ضمن إطاره الفكري العام ، لا يستطيع إخضاع هذا الموقف لمنظومته الفكرية ، أو إدراجه بين مجموعة مفاهيمها المتكاملة كما لا يستطيع الانتقال إلى المنظومة الأخرى من المفاهيم التي تتسق مع هذا الموقف . يرى في بعض هذا الجديد : « من يعجب بنفسه فيزري على الإسلام برأيه ، ولا ينظر في كتاب الله وأخبار رسوله ، وينحرف إلى علم له منظر يروق بلا معنى ، واسم يهول بلا جسم : فاذا سمع : الكون والفساد ، وسمع : الكيان والكيفية والكمية ، راعه ما سمع ، وظن أن تحته كل فائدة وكل لطيفة ، فإذا طالعه لم يحز منه بطائل ، وهذه كلها تكون وبالاً عليه[٩١] ، ويحاول أن يزيل هذا التناقض بين الجديد وبين الأصول ، عن طريق واحد ، هي اندراج الجديد في الإطار الأصولي : « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين ، « فيقف على منزل عامر ، أو يبكي عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافي ، أو يرحل على حمار أو بغل ، لأن المتقدمين رحلوا

---

٩٠ ـ النقد الأدبي جـ٢ ص ٤٧٥ .

٩١ ـ من أدب الكاتب ، نقلاً عن أحمد أمين ، نفسه ص ٤٧٩ . ولم ير فيها أحمد أمين ما تمثله حقيقة من عودة ابن قتيبة إلى أصوله الفكرية ، بل رأها نظرة صادقة في التفرقة بين العلم والأدب ، درءا لجناية الأساليب العلمية على الذوق الأدبي ، وواقع الأمر أن ابن قتيبة هنا لا يتناول تعبير الأديب بل ثقافته ، فهو يحرم مطالعة هذه الثقافات الحديثة ويراها مصرفًا عن النظر في كتاب الله وأخبار الرسول ، كما يراها عيًا وقيدا على اللسان ، وما أشبه الليلة بالبارحة . فهذه نفسها هي حجج خصوم الأدب الحديث الآن .

على الناقة والبعير ، أو يرد المياه العِذَاب الجواري لأن المتقدمين وردوا على الأواجن والطوامي أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والعرار[٩٢] » .

وهكذا ، فابن قتيبة يريد انتاج القصيدة القديمة نفسها ، على طريقتها التقليدية ، وربما بألفاظها . ان في ذهنه « عمودًا » للقصيدة هو : الوقوف والرحلة ، وأداة الرحلة نفسها ، فالمديح . ويحرم على الشعراء الجدد أن يقفوا على منزل عامر ، وأن يرحلوا على برذون ، وأن يصادفوا ماء جاريًا أو بساتين بغداد الحديثة ، لأن « المتقدمين » لم يفعلوا ذلك . لقد نظر ابن قتيبة إلى « عمود » بناء القصيدة عند المتقدمين فألزم به المتأخرين ، قبل أن يتجاوز من أتى بعده ذلك العمود إلى ما هو أولى بالرعاية ، وهو « عمود » فن الشعر ذاته ، فالرأي لديه أن القصيدة القديمة تبدأ بذكر الديار والدمن ، يشكو فيها الشاعر ويبكي ويخاطب ويستوقف ، ويذكر الظعائن ويشبب بهن ، ليصرف نحوه الوجوه والأسماع . ثم ينتقل إلى « مايستوجب الحقوق » فيصف رحلته ومشقتها ، وراحلته وهزالها « فإذا علم انه قد أوجب على صاحبه حقًا أخذ في مدحه ، ليبعثه على مكافأته[٩٣] » : ويريد أن يلتزم الشعراء المحدثون بهذه الوقائع ، وعلى الترتيب نفسه .

لقد كان لابن قتيبة حد ينتهي إليه ولا يتعداه في إطار التفكير الأصولي ، وهو ـ وإن اعترف للمتأخرين « بحق الوجود » ـ فقد انكر عليهم « حق التعبير » فالغى انتهاء ما كان قد سمح به ابتداء ، وكان من الممكن أن نعد اعترافه « بوجود » المحدثين كسبًا للنقد الأدبي ، وخطوة متقدمة في ميدانه ، لو لم يكن مسبوقًا بالمعتزلة ، وبالجاحظ على وجه التخصيص ، ولكن مجيئه بعدهم يجعل خطوته هذه امتدادًا للحجر الأصولي على التجديد . لقد تأثر بالجاحظ في مناصرته « للمحدث » ، وفي بعض دعاواه النقدية ، إلا أن عداوته لفكر المعتزلة ـ رغم تأثره بنقدهم الأدبي ـ وللجاحظ خاصة[٩٤] ، كانت حائلاً دون أن يفيد منهم فائدة حقيقية في هذا السبيل ، فما زادته التأثيرات النقدية هذه أصالة : بل ورطته في التناقض الواضح الذي رأيناه آنفًا .

---

٩٢ ـ ابن قتيبة الشعر والشعراء ص ٩

٩٣ ـ نفسه ٧

٩٤ ـ إحسان عباس . السابق ص ١٠٥ وما بعدها . وهو يصف الجاحظ بانه : من اكذب الامة واوضعهم لحديث وأروا هم لباطل . ولكن هذه العداوة المذهبية لاتنفي تأثره بنقد المعتزلة عموما والجاحظ بشكل خاص

قد يقع الاعتراض بأن ثمة تناقضًا أيضًا بين مناصرة الجاحظ للجديد، ودعوته والمعتزلة عمومًا إلى النمط البدوي في الألفاظ والبناء اللغوي، ولكننا لو أمعنا النظر ما وجدنا ثمّ تناقضا يبلغ ما بلغه ابن قتيبة. فالمعتزلة ردوا الاعجاز إلى النظم نفيا لكتب الحكمة الفارسية التي أخذ يستعلي بها الشعوبيون، فاشترطوا عربية الألفاظ حفاظًا على عروبة فن الشعر، حتى لا يستعجم بألفاظ الفرس، من جهة، وحتى يتسق منطق مذهبهم في إعجاز النظم القرآني من جهة أخرى. لذلك فإن مقاييس ابن قتيبة تنفي شعر أبي نواس زعيم التجديديين[٩٥]، بينما يقبل الجاحظ صراحة هذا الشعر، فلا يرفض منه إلا ما أدركته فيه نوازع الشعوبية، «وإن تأملت شعره فضلته، الا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أن أهل البدو أبدًا اشعر، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء، فان اعترض هذا الباب عليك فانك لا تبصر الحق من الباطل مادمت مغلوبا[٩٦]».

وهكذا، بينما ينفي كلام ابن قتيبة بعضه بعضًا، تتسق شروط الجاحظ، فمن العدل الاشتراط على من يكتب شعراً عربيًا، أن يكتبه بألفاظ عربية، ثم ليجدد ما شاء له التجديد، دون أن يتعصب على العرب الذين يكتب بلغتهم، ولا على القرآن الذى نزل بها. ولا نجد في هذا من تناقض، ولا – حتى – من قيد على حرية الشعراء، يتنافى مع الموضوعية والمنطق وتبعًا لهذا المنطق الداخلي لفكر المتكلمين تتسق مواقف القاضي الجرجاني ولا تتناقض في خطوطها العامة، فهو إذا أراد أن يقرر حق المحدثين في الابداع، قام بتقرير حقهم في جزئيات ما أخذ عليهم من خروج على المألوف والمقرر لدى القدماء، بل وبرر هذا الخروج بما فعله القدماء أنفسهم في شعرهم، إلا أن جهد القاضي في كتابه – مع ذلك – يظل قاصرًا عن هذا الاستهداف الكبير، ذلك أنه وقف عند حدود الوساطة بين المتنبي وخصومه، أي أنه وقف عند حدود القضايا التي أثارها هؤلاء الخصوم، فجعل منها قيدًا على تفكيره عندما ندب نفسه للرد عليهم، وهذا ما حصر بحثه في آفاق الخصوم الضيقة، من ناحية، كما أنه اقتصر على الاحتكام إلى آراء السابقين النقدية، من ناحية أخرى، على الرغم من إحساسه أن شعر المتنبي يحتاج إلى نقد جديد.

---

٩٥ – راجع ملاحظة الدكتور إحسان عباس في ذلك ص ١١٣ من المرجع نفسه.

٩٦ – الحيوان ٣ – ١٢٩، نقلاً عن إحسان عباس. نفسه: ص ١٩٥.

٣ ـ ٠ ـ ٣

لقد استفرغ القاضي جهده في الرد على نقاد المتنبي ، ولكنه حصر هذا الجهد في القضايا التي أثاروها ، ولم يتلمس الحلول في غيرها ، مع إحساسه بأن سبيل نصرة المتنبي لا يكون ضمن هذه الأطر المحدودة ، إلا أن منهج « الوساطة » لم يكن وحده هو الذي اقتضاه البقاء ضمن هذه الأطر نفسها ؛ إن هذه السبيل كانت تتمثل في الخروج أساسًا عن القضايا التي دار في فلكها النقد العربي حتى انتهت إليه وتكاملت عنده ، بما في ذلك النقد الأدبي عند المعتزلة أنفسهم ، لأن أحداث عصره قد طرحت كثيرًا من القضايا الفكرية والاجتماعية التي لم تكن مطروحة أمام سابقيه ، أي أن هذه السبيل كانت خارج إطار مواضعات اللفظ والمعنى والطبع والصنعة ، والسرقات اللفظية والمعنوية ، بل لقد كانت أوسع إطارًا من « عمود الشعر » ذاته ، الذي بلور القاضي قضيته النقدية ، وإن كانت لا تقع خارجها بمدى بعيد : انها قضية الأسرار الجمالية لفن الشعر ، وهي أعمق قضايا النقد وأصعبها .

لقد أحس الجرجاني إحساسًا غامضًا بوجوب دراسة هذه القضية ، ولكنه لم يعرف السبيل إلى مفاتيح الدخول في دروبها الوعرة ، يقول[٩٧] : « فإن توسعت في الدعاوى فضل توسع ، وملت مع الحيف بعض الميل حتى تناولت طائفة من المختار فجعلته في المنفي ، وأخذت صدرًا من الجيد فجعلته مع الرديء ـ ولسنا ننازعك في هذا الباب ـ فهو باب يضيق مجال الحجة فيه ، ويصعب وصول البرهان إليه ، وإنما مداره على استشهاد القرائح الصافية ، والطبائع السليمة ، التي طالت ممارستها للشعر ، فحذقت نقده ، وأثبتت عياره » .

إنه يطرح هنا سؤالاً ـ من جانب الشعر ـ حول الخصيصة الفنية التي تمنع ، أو يجب أن تمنع إدراج الجيد مع الرديء والمختار في المنفي ، فما الذي يحول ، أو يجب أن يحول دون تعسف الخصم ؟ تعسفًا يسقط معه شعر الشاعر ، كما يفعل خصوم المتنبي بجيد شعره ؟ ، وهو سؤال يتجاوز موضوعية الناقد إلى محاولة البحث عن معايير جمالية الابداع ، لذلك فالقاضي يقرر صعوبة مثل هذا البحث وإن كان لا يرى نفض اليد منه كليًا ، فهو يركن فيه إلى ذوق الناقد ، وممارسته ، فربما كان ثمّ ما يعين على صواب المذهب .

---

٩٧ ـ الوساطة ص ٩٩ ـ ١٠٠ .

ولكن حين يعود إليه مرة ثانية من « مدخل النقد » ، لا يجد لدى النقد ما يحل الاشكال ويحسم الخلاف ، فهو يجمجم ولا يبين : إذ للنقد جانبان ، واضح لا يختلف في مقاييسه كالإعراب واللغة والوزن ، وغامض يحتاج إلى دقة الفطنة ، وهو يدخل في باب ما « أجد بيانه في قلبي ولكن ليس ينطق به لساني » وهو التعليل الجمالي للحكم النقدي ، أما الجانب الاول فهو أقلهما شأنًا : « وأقل الناس حظًا في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه ، وفي استجادته واستسقاطه ، على سلامة الوزن وإقامة الإعراب ، وأداء اللغة[٩٨] » ولكن في ثانيهما – وهو الأعلى – تكمن مشكلة النقد ، هذا هو المدخل الصحيح لنقد جديد يجب أن يتجه إليه جهد النقاد ، وهو بالضبط ما لا يهتم به النقد القديم الذي : « لا يعبأ باختلاف الترتيب ، واضطراب النظم ، وسوء التأليف ، وهلهلة النسج ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها ، ولا يسبر ما بينها من نسب » .... « وقد حملني حب الإفصاح عن هذا المعنى على تكرير القول فيه ، وإعادة الذكر له ، ولو احتمل مقدار هذه الرسالة استقصاءه ، واتسع حجمها للاستيفاء له لاسترسلت فيه[٩٩] » .

إن القاضي يمس حدود القضية التي ينبغي للنقد الجديد أن يتوفر عليها ويحس أن التعليل الجمالي للحكم النقدي يمكن أن يكمن سره في « النظم » وأن هذا المبحث هو سر تفاوت الشعر جودة ورداءة ، ولكنه لم يستطع صياغة المقولات النقدية الضابطة لسر النظم : وهي اقتراب أو ابتعاد الممارسات الأدائية في التركيب التعبيري لقصيدة ما ، من النموذج الأعلى للكفاءة اللغوية ، وتفاوت الاختيار اللفظي على محاور الحضور والغياب في الأسلوب ، هذا ما يؤديه سلبيًا في عبارته السابقة وإن لم يستطع أداءه بالإيجاب كما فعل في قضية « عمود الشعر » إنه يحس القضية ، وتدور أبعادها في عقله ، ولكنه إذ يدرك عجزه عن التعبير عنها ، يتركها منوطة بذوق الناقد ، لأن كثرة تحليقه حولها دون الوقوع عليها سوف يكون مدعاة لإطالة الحديث دون محصلة كبيرة في النهاية .

لقد كان عصر الجرجاني عصر الطموحات الكبيرة الفاشلة ، أو الناقصة ، أو المستحيلة التحقيق : فشل إقامة البناء العقلي للمعتزلة ، وعدم إتمام إقامة دولة الفقراء المسلمين في أكثر من محاولة ، واستحالة إيجاد مجتمع المدينة الفاضلة لدى الفارابي ، لذلك ليس من

---

٩٨ – نفسه ٤١٣ .

٩٩ – نفسه

المستغرب أن يفشل القاضي في العثور على مفاتيح الضوابط الجمالية في التعبير الشعري ، ولا معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي .

ولقد كانت هذه هي مهمة تلميذه[100] ومواطنه وخلفه الكبير عبد القاهر الجرجاني الذي حقق ما دار بخلد أستاذه ، وافتتح طريقًا لم يتح لمن أتوا بعده أن يكملوه ، وهو البحث في كيمياء النظم عن دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة . لقد وعى عبد القاهر إشارات أستاذه للنظم والتركيب اللغوي فوجه إليها اهتمامه[101] واستطاع الوصول إلى ما تمنى القاضي أن يصل إليه ، أو بحسب تعبيره ، ما كان يجد بيانه في قلبه ، ولكن ليس ينطق به لسانه .

رحم الله عليّ بن عبد العزيز الذي أوقره ورع العلماء ، وطارت به لهفة المبدعين ، ولكن عصره كان عصر المشروعات المؤجلة .

---

١٠٠ ـ يروي صاحب معجم الأدباء في ترجمة القاضي علي بن عبد العزيز ، أن عبد القاهر كان يراه أستاذًا له ، ويتطلع بذكره ويبخبخ إعجابًا به .

١٠١ ـ راجع البحث الفريد الذي كتبه أستاذنا الدكتور محمد غنيمي هلال عن عبد القاهر ونظرية النظم ، في كتابه النقد الأدبي الحديث ص ٢٦٧ ـ ٢٨٦ .

مراجع البحث

نثبت هنا أهم المراجع التي اعتمد البحث عليها بصورة أساسية ، وهناك في الهوامش عدد منها لم نثبته إما لِهَامِشيّته بالنسبة للبحث ، أو لعدم تردد ذكره في الهوامش كثيرًا :

١ ـ الأثير ـ بن : عز الدين علي بن محمد الشيباني .
« الكامل في التاريخ » .
دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ لبنان ١٩٦٧م .

٢ ـ أدونيس : الدكتور علي محمد سعيد .
« الثابت والمتحول » : بحث في الاتباع والإبداع عند العرب جـ ٢ دار العودة ـ بيروت ـ لبنان طـ ٤ ، ١٩٨٦م .

٣ ـ أمين : أحمد
« النقد الأدبي »
دار الكتاب العربي : بيروت ـ لبنان طـ ٤ ، ١٩٦٧م .

٤ ـ أندرسون : بيري ، ترجمة بديع عمر نظمي .
« دولة الشرق الاستبدادية » .
مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ـ لبنان طـ ١ ، ١٩٨٣م .

٥ ـ تزيني : الدكتور الطيب .
« مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط » .
دار دمشق للطباعة والنشر ، دمشق ـ سوريا ط ٥ ، د ، ت .

٦ ـ الثعالبي : أبو منصور عبد الملك بن محمد . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .
« يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر » .
دار الفكر ـ بيروت ـ لبنان طـ ٢ ، ١٩٧٣م .

٧ ـ الجابري : دكتور محمد عابد .
« نحن والتراث » : قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي .

دار التنوير ـ بيروت ـ لبنان ط ٤ ، ١٩٨٥م .
٨ ـ الجرجاني : القاضي عليّ بن عبدالعزيز : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخر :
« الوساطة بين المتنبي وخصومه » .
مطبعة عيسى البابي الحلبي ـ القاهرة / مصر د.ت .
٩ ـ حسن : الدكتور حسن إبراهيم
« تاريخ الإسلام » السياسي والديني والثقافي والاجتماعي .
مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة / مصر ط ٧ ، ١٩٦٤م .
١٠ ـ الحموي : ياقوت الرومي ، ملتزم النشر الدكتور أحمد فريد رفاعي :
« معجم الأدباء » .
عيسى البابي الحلبي . القاهرة / مصر د.ت .
١١ ـ خلكان ـ بن : القاضي أبو العباس شمس الدين محمد بن أحمد
تحقيق الدكتور إحسان عباس :
« وفيات الأعيان » ، وأنباء أبناء الزمان .
دار صادر ـ بيروت / لبنان ، تواريخ متفاوتة .
١٢ ـ الزعبي : هاني :
« مسألة البنية التحتية للقضية القومية »
الكرمل الحديثة ـ بيروت / لبنان ١٩٨٢م .
١٣ ـ سعد : أحمد صادق
« تاريخ مصر الاجتماعي ـ الاقتصادي »
دار ابن خلدون ـ بيروت / لبنان ط ١ ، ١٩٧٩م .
١٤ ـ عباس : دكتور احسان
« تاريخ النقد الأدبي عند العرب »
دار الثقافة ـ بيروت / لبنان ط ٢ ، ١٩٧٨م .
١٥ ـ قتيبة ـ بن : أبو محمد عبدالله بن مسلم الدينوري : تحقيق أحمد محمد شاكر .
« الشعر والشعراء »
دار المعارف ـ مصر ١٩٦٦م .

١٦ ـ كثير ـ بن : الحافظ عماد الدين اسماعيل :
« البداية والنهاية » .
دار المعارف ـ بيروت / لبنان د.ت .
١٧ ـ المسعودي :
« مروج الذهب ومعادن الجوهر »
دار الأندلس ـ بيروت / لبنان ط ـ ٢ : ١٩٧٣م .
١٨ ـ مندور ـ الدكتور محمد
« النقد المنهجي عند العرب »
دار نهضة مصر . القاهرة ط ـ ١ د.ت .
١٩ ـ هلال ـ الدكتور محمد غنيمي
« النقد الأدبي الحديث » .
دار العودة ـ بيروت ـ لبنان ط ـ ١ ، ١٩٨٢ .

المداخلات على بحث الدكتور على البطل

■ **الدكتور مرتاض :**

أعتذر للزملاء عن التغيب وأعتذر للزملاء الذين القوا أبحاثهم بكل حرارة .. لم أتمكن من قراءة البحث كله .. ولكني قرأت جانبًا من البحث وحضرت معظم العرض وقد فهمت من العرض القيم الذي قدمه الدكتور على البطل .. أنه ليس هناك اختلاف .

كنت قد الممت بما كتب على بن عبد العزيز الجرجاني وانا أثمن ذكاء الدكتور على البطل لأني كنت لاحظت الملاحظة نفسها فيما يتصل بقضية التناص .. فهو ينكر السرقة بوجه من الوجوه واحيانًا يعترف بالسرقة وأحيانًا يقول .. هذا الكلام ليس مسروقًا فإذا كان هذا الكلام مسروقًا فكل الكلام مسروق .. أو كل الكلام محال ... لكن ظل يحوم ولايقع فكأنه يريد أن يقول لنا إنني ابحث عن مصطلح أطلقه على هذه المسألة ولكني لا أجده وهذا يدل في اعتقادي على ذكاء الرجل .. ولكنه كان يحس إحساسًا حائرًا اذا صح التعبير .. إحساسًا علميًا حائرًا قلقًا ولكنه لايجد المصطلح الملائم فأعتقد أن (الوساطة بين المتنبي وخصومه) من الكتب الهامة التأسيسية والتأصيلية في الوقت ذاته في النقد العربي القديم وأعتقد أن هذا الكتاب يحتاج ـ إلى أكثر من وقفة وأرجو من الدكتو علي البطل ان يستمر في عمله هذا بأكثر عمقًا وتفصيلاً فما أحسبه إلا كاشفًا ومستكشفًا لنا فيه قضايا ذات أهمية وشكرا .

■ **الدكتور مريسي الحارثي :**

أرجو أن يتسع صدر رئيس الجلسة بالنسبة للوقت لأن القضية ليست قضية خمس دقائق أو أربع دقائق ، وأن يتسع أيضًا صدر أخينا الدكتور علي البطل ..

اولا ـ إسقاطه لإحدى وعشرين صفحة من هذا البحث نحن لانقره عليه لأن من حقنا أن نناقش هذا البحث مادام قدم إلينا وإلا فالعتب والمؤاخذة على المنظمين لهذه الندوة .. عندما تقدم أبحاث في مثل هذه الندوات أو المؤتمرات تختار الابحاث التي تعالج قضية المؤتمر أو الندوة ولاضير في إعادة بعض الابحاث .. لماذا أرفض التجاوز عن ٢٠صفحة

لسببين : أولا أنها أحدثت عندي بعض المواقف .. الشيء الثاني أن النتائج التي توصل اليها الدكتور البطل مترتبة على العشرين صفحة فإذا حجبنا العشرين صفحة فإذن نحذف البحث ولا مجال للمناقشة فيه !!

أبدأ باسم الله وأرجو أن يتسع صدر الاثنين معًا .. حقيقة هذا البحث من البداية إلى صفحة ٢١ فيه مغالطات كثيرة ماوددت أن الدكتور على البطل يقع فيها وهو صاحب الخلق وصاحب الاستقامة والمعتدل وأستاذ الجامعة الذي ينشيء جيلا سنعتمد عليه بعد أيام قليلة أو بعد سنوات سواء في مصر أو في السعودية أو في أي قطر من أقطارنا العربية .. هذه الصفحات تناقش قضية مهمة لأنها أسقطت المنهج السني في الفكر الاسلامي وأقامت على أنقاضه المنهج المعتزلي .. من حقه أن يرجح فرقة على أخرى .. من حقه أن يعتمد منهج أهل السنة أو منهج المعتزلة أو أي منهج .. من حقه هذا .. أما أن يبني منهجًا على إسقاط منهج أو فكر فهذه هي الخطورة أخرج أهل السنة في بحثه في صورة لايستحقونها وأقولها صراحة ولابد أنكم قرأتم هذا البحث وأنا من عيوبي أني أقرأ كل صغيرة وكبيرة في هذه البحوث .. ولذلك أنا حريص على التناصح فيما بيننا .. فالبحث في هذه العشرين صفحة التي حاول الدكتور علي البطل أن يحرقها لكننا لن نحرقها حتى نتكاشف ونبين مافيها والعلة قد أدركها أخونا علي البطل .. فنشكره على هذا الاستدراك عندما أدرك فعلا أن في هذه الصفحات ما يخل بنتائجه التي توصل اليها وما يثير عندنا بعض التساؤلات التي نرجو أن لايكون لها ذلك الرد السيء في نفوسنا ونحن نتناقش كإخوة في ندوة مناقشة علمية صريحة فأهل السنة لم يكونوا في يوم من الأيام من معوقات الحركة الإسلامية لا ماديًا ولا فكريًا ولا أريد أن أشرح الآن ولست المؤهل أن أشرح منهج أهل السنة ولست مؤهلا لأن أعترض على منهج المتكلمين لأن الذي يناقش أو الذي ينقد لابد أن يكون متمكنًا في منهج أهل السنة وفي منهج المعتزلة أيضًا حتى ينطلق من أرض صلبة ..

عندما نناقش بعض آراء أدونيس في الثابت والمتحول من صفحة ٦ وفيما بعد نقوم بتمجيد المعتزلة ونقول بأنهم أعداء السلفية والتقليد والمنادون بالعروبوية في لغتك ولغة البادية ونمط القصيدة العربية إلى آخر هذه الأوصاف لتظهر أهل السنة في صورة جمود .. هل هذا انصاف من أستاذ نكن له كل تقدير وله إسهاماته الجيدة في هذا المجال .. أبدا أنا لا أتفق معك في هذا وينبغي أن تعيد النظر فيما كتبت ..

كيف تحكم من جانبك أيضًا في نفس الصفحة بصحة النتائج التي توصل اليها عابد الجابري في تطور الفكر الفلسفي عند المسلمين هل هو استنتاج شخصي أم استنتاج إجماعي أم تعاطف مع الجابري أم ماذا ؟

ابن قتيبة ويعد رأس أهل السنة في عصره أردت أن تسحبه بعباءته وبعمته حتى تلحقه بالمعتزلة وهذا في رأيي إجحاف في مثل هذا البحث .

تقول بعد ذلك : الشعر علم من علوم العرب وهذه المقولة حسب قولك أراد بها المعتزلة أن تكون دليلاً على الاعجاز القرآني ..

أتعرفون أن عمر بن الخطاب قال بهذا ؟ أتؤرخ للمعتزلة من خليفة رسول الله ﷺ عمر بن الخطاب ؟ أعتقد أن في هذا أيضًا شيئًا من الإجحاف في حق فكرنا الإسلامي وأنت ترى أيضًا أن المعتزلة ، مادمت أنت وضعت قاعدة تنطلق منها بهدم أهل السنة والرفع من شأن المعتزلة ، أنهم أهل الحضارة وأهل المحاولة في إقامة دولة الفقراء والمساكين والصعاليك والمتكلمين وكل هذا مادمت أنت قد بنيت بحثك هذا على هدم الجانب السني وإقامة الجانب المعتزلي فلا ريب أن تصل إلى هذه النتائج .

حتى الطبع .. والطبع لايوافق مذهب المتكلمين .. فإن الباحث يرى أن المعتزلة يعلون من شأن الطبع أبدًا .. ولا أوافق على هذا .. المعتزلة هم الذين يعلون من شأن التصنيع لأن منهجهم هو الذي يؤهلهم للميل إلى النص ..

من صفحة ٤٧ إلى آخر صفحة ٥٠ يحاول أن ينتقص باحثنا من دور ابن قتيبة النقدي في مقابل التكامل المعتزلي وقد أخطأ لأنه لم يفهم أصلا قصد ابن قتيبة الذي أراده من طرح هذه القضية لماذا ؟ .. لأنه يحاول كما قلت أن يجر ابن قتيبة إلى المعتزلة .. هذه من أخطر القضايا .. وصف أهل السنة بأنهم من معوقات التقدم الحضاري .. يرى أن الاجتهاد عند الفقهاء تبرير ديني لإقامة السلطة الأبوية ماذا يعني هذا ؟ .. تقول إن أهل السنة عملوا انقلابًا أو الانقلاب السني وفقه النقل أصبح سيفًا مسلطًا على من خالف الاصول .. هذه أكبرها من أستاذ قرأت له وعرفت أنه منظم فكريًا . وكما قلت يشهد الله أنني لا أريد أن أنال من أحد ولكن هذه هي الحقيقة . هذا ما وضع بين أيدينا فمن حقنا أن نناقشه وليس من حقك أن تسقطه والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

■ **الدكتور كمال أبو ديب :**

أنا شخصيًا لم اقرأ البحث وأنا آسف لذلك .. لكن واضح أن ما قدم في القراءة بحث متميز ودقيق في تكوينه للمعطيات التي يحاول أن يؤسس لها بصورة كلية شمولية تصل به إلى مفهوم نسميه النقد الجديد وهذا في تصوري نمط من العمل التكويني الذي يستحق عميق التقدير والمتابعة .. وقد يكون الدكتور البطل شفا غليل بعض الاخوة الزملاء الذين

ألحوا في أوقات سابقة من هذه الندوة على دراسة التراث النقدي في إطار النظام المعرفي الذي يتشكل فيه .. ومن الواضح أننا بمثل هذه الدراسة نستطيع أن تصل إلى نتائج ذات أثر عميق في تصورنا للمنهج .. فمثل هذه الدراسة ليست دراسة خارجية تطرح معطيات لاتتعلق في النهاية بالمنهج نفسه .. إن الدكتور البطل استطاع أن يصل من دراسة النظام المعرفي إلى طريقة تشكله على صعيد المنهج النقدي . وآمل أن يسمح لي باقتراح التركيز على نقطة أجدها شخصيًا بعيدة الأهمية في مقطع للقاضي الجرجاني اقتبسه الأستاذ المحاضر .. هو المقطع الذي يقرر شيئين مختلفين تمامًا لكنهما بعيدا الأهمية حين يقول إنه لايستطيع التعليل لأن التعليل يقف عند حد معين لايستطيع المرء بعده أن يبلور الأمور بلغة نقدية .. هذا المقطع بالذات يأتي بهذه الصورة التي يقول فيها إنك قد تجد الشيئين واحدهما أقل انتظامًا وأقل إتقانًا وأقل إحكامًا وأقل تناسبًا في العلاقة بين أجزائه ومع ذلك تجده هو الاصلي والأجمل أنا شخصيًا انسب لهذا المقطع أهمية كبيرة لأننا خصوصًا بعد أن ورثنا النقد الرومانتيكي الغربي وأصبح جزءاً من تكويننا إلى حد بعيد.. أصبحنا نؤكد دائمًا في مختلف الأعمال التي نناقشها على أهمية الوحدة والانتظام وتناسب الأجزاء والعلاقات ..ويبدو لي أن مقطع الجرجاني هذا مهم على هذا الصعيد لأنه للمرة الأولى ينفي الامتياز الفني عن الأشياء التي تكون مكتملة ومحكمة الاتقان .. منتظمة .. متناسبة الاجزاء مخالفًا بذلك التيار النقدي السائد في النقد العربي كليًّا فيما أعلم وباذرًا بذرة تستحق التأمل من قبلنا نحن .. أنا شخصيًّا .. أتمنى أن يؤكد الأستاذ الدكتور البطل على أهمية هذه اللقطة البديعة فعلا لأنها تدخلنا في عالم تصوري مختلف أعترف بأنني شخصيًّا لم أبدأ بالتنبه لأهميته إلا خلال السنوات الأخيرة فقط حين بدأت أكتب عن جماليات اللا تشكل ، جماليات اللا انتظام ، جماليات اللا وحدة .. وقد أشار إلى هذه اللقطة أيضًا العزيز حمادي صمود في تعليق سابق له بمعنى أن هذا المفهوم الرومانسي تم تجاوزه في القصيدة الحديثة .

النقطة الثانية هي في الواقع من نمط نقطة المعلومات وارجو أن يتسع لها صدر الدكتور علي .. أنا اعرف أنه استخدم كلمات تلميذه ومواطنه بالإشارة إلى عبد القاهر الجرجاني .. وكان أحد الزملاء أيضًا قد قال إن عبدالقاهر الجرجاني هو تلميذ القاضي .. أنا أعلم أن الدكتور علي باستخدامه لكلمة تلميذ لايقول مايعني انه تلميذ بالفعل وآمل أن يكون ذلك مايقصده .. فدراستي أوضحت أن القاضي الجرجاني ليس في الواقع أستاذاً لعبدالقاهر بالمعنى الفعلي للاستاذ بل كان الأستاذ الوحيد فيما تقوله المصادر هو ابن أخت أبي علي الفارسي وكان أحد الزملاء أيضًا قد قال وأظنه الدكتور سعيد أن عبد القاهر الجرجاني كان

تلميذًا لأبي علي الفارسي فهو ليس تلميذًا بهذا المعنى المباشر .. وآمل أن تؤخذ هذه النقطة بعين الاعتبار وشكرًا .

■ **الدكتور حمادي صمود :**

بعد شكر الأستاذ الباحث على هذا العرض الجميل الذي فيه كثير من الأمور التي من الممكن أن تطور أو يمكن أن تحور أو ممكن أن تغير .. لكنه مع هذا في تصوري يطرح مسألة في غاية الأهمية أحاول أن أربط بينها وبين بحث الدكتور محمد المريسي في تعريفات الشعر .. إن دراسة أي كتاب من كتب الشعر العربي القديم خاصة هذه التي تناولت النص إما للموازنة أو للتوسط أو للكشف عن فنياته تبين لنا أن ما اشتهر من حدود الشعر إنما هو أمر محير لأن هذه النصوص تتعامل مع الشاعر تقريبًا .. خارج هذا الحد أو على الأقل أنها لاتكتفي بهذا الحد للشعر سبيلاً للتعامل مع الشعر مما يطرح السؤال التالي : لماذا حددوا الشعر بطريقة وتعاملوا معه بطريقة تخرج عن ذلك الحد إن كلاً وإن جزءاً .. هذا السؤال يؤدي بنا إلى طرح سؤال ثان هو : هل كان هناك فرق عندهم بين حد الشعر وماهية الشعر ؟ .. انا في تصوري أن كل تحديد يتحرك من قسمة ثنائية لانواع المخاطبات إلى منثور ومنظوم .. إلى شعر ونثر لابد أن يجد طريقًا إلى رسم مايسمى بالمحددات .. محددات النوع وأنهم عندما واجهوا هذه القضية في التراث العربي وجدوا أن المحددات التي تفصل بين الشعر والنثر على مستوى الشكل إنما هي الوزن والقافية في إطار تصور يصنف المخاطبات إلى هذه القسمة الثنائية التي هي أول أو هي فاتحة تصنيف الاجناس الأدبية عندنا وعند غيرنا .. إذن كان لابد من إيجاد هذه المحددات فقالوا إن الشعر كلام موزون مقفى بائن عن المنثور بكذا وكذا .. إذن المهم في الحد هو التفريق بين المنظوم والمنثور .. لا التعريف بماهية الشعر .. ماهية الشعر كانوا يبحثون عنها في مكان آخر في مواجهة النص .. عن هذا أريد أن أصل إلى نقطة مهمة جدًا فيما يجري اليوم على الساحة العربية الثقافية .. فإن كل الخصام الذي دار حول كفاية هذا التعريف لاداء مضمون الشعر أو عدم كفاية هذا التعريف إنما هو في نظري منطلق من جهل هذه المسلمة أو تجاهل هذه المسلمة على أن كل تحديد إنما يتحرك من تصور لأصناف المخاطبات ويبدو هذا الحرج النظري اليوم في التسميات .. فما معنى أن تكون القصيدة منثورة أو قصيدة النثر .. معناه أننا أخذنا الأشكال ولكن لم نطور النظرية التي تجعل ذلك الشكل ملائمًا مع الجهاز النظري فلابد إذن من أن ننتبه إلى أن الكتابة الجديدة أو أن الشعر الحديث في التجارب التي هي موجودة في الغرب استطاعت أن تدخل مادخلته من آفاق لانها بدلت هذه التسمية

الثنائية بتسمية أحادية هي قسمة الكتابة ومفهوم الكتابة .. إن مفهوم الكتابة جاء يعوض نظريًا القسمة الثنائية إلى منظوم ومنثور ولذلك فانهم أوجدوا السند النظري الذي يمكن أن تكون فيه الكتابة خارجة عن الانماط والمحددات . بمعنى أن حد الشعر ليس في التراث العربي هو ماهية الشعر ولابد لنا ، خاصة في معركة القدماء والمحدثين ، من أن ننتبه إلى هذه القضية التي ينبهنا اليها نص كنص القاضي الجرجاني وشكرًا .

■ الدكتور عبدالله المعطاني :

في الواقع أنا لا أريد أن أعلق على بحث الدكتور لأني لم اقراه وإنما المت بما قال وأضم صوتي إلى الأصوات الأخرى وعدم قراءتي للبحث لضيق الوقت ..وكان الأجدى بالابحاث أن تصل قبل هذا لاسيما أن الندوة مكتظة صباحًا ومساءً ولكني من خلال التقاطي لبعض تعبيرات الدكتور علي أجد انه ذكر الصراع والهجوم والخصومة وما إلى ذلك وكأني قد تراءى أمامي كثير مما يحمله التراث العربي من تلك الصراعات والخصومات والمماحكات حتى إن الفكر الحديث أيضًا لم يستطع أن يتخلص من هذه العناوين ولعلي بذلك أيضًا أغضب الدكتور محمد الكتاني لكتاب (الصراع بين القديم والجديد) .. اقول إن مثل تلك الصراعات اليس الاجدى أن تقرأ قراءة فاحصة فينظر هل كان هذا الجدل .. من أجل التقديم المعرفي .. أم أن هناك أشياء أخرى ساعدت على هذا الجدل ...وليس لنا أن نتجاوز هذا إذا قرأنا التراث لاننا نجد أن شيئًا من هذه العصبية أو من هذه المماحكات قد وجدت في كتب التراث .. فليس من فضل القول أن يتحدث صاحب الأغاني عن بشار ويقول رآه أعرابي وهو يلبس جبة الشعراء فقال : ممن : قيل : هو من الأعاجم . قال : ومالهم وللشعر ؟ .. لو كانت هذه الجملة قالها الاعرابي وانتهت ولم تأت الينا لايهمنا هذا ولكن طالما أن الاصفهاني قد جاء بها في كتابه إذن من مسئولياتنا نحن أن نناقش مثل هذه الجملة .

في الواقع هذه العصبية او هذا التعصب أو مابلي به الفكر العربي منذ القرون الأولى من بعض النظرات التي قد لاتخدم الفكر كثيرًا .. اعتقد أنها بحاجة إلى قراءة فاحصة هذه الاشياء أسميها شوائب التراث إذا صحت هذه التسمية وأرجو أيضًا أن نتحاشاها في فكرنا المعاصر ..لذلك قد تكون الدعوة من الفكر الحديث أو من النقد الحديث إلى التعامل مع النصوص مباشرة دون النظر إلى النواحي التاريخية او دون إعطائها أي أهمية في دعوة صحيحة إلى حد ما ولكن حينما نجد أن قراءة التاريخ قد تشرح لنا بعض الظروف التي مرت بها هذه الثقافة في منحنيات أو منعطفات معينة اعتقد أنها ضرورة حتمية وشكرا .

■ **الدكتور بكر باقادر :**

عندي ثلاثة تعليقات بسيطة . الأول أنني أختلف معك يادكتور علي في مفهوم القديم والجديد وأعتقد أن النظرة الكونولوجية ، نظرة التحقيب الزمني لاتؤدي إلى شيء ، وأرى أن النظرة إلى القديم والجديد ينبغي أن تكون بالنظر اليهما كنموذج أومثال بحيث يمكن أن يتزامن شاعران ويظل احدهما قديمًا والآخر جديدًا . وقد ذكر في جلسات الندوة أن من الممكن أعتبار البحتري قديمًا وأبى تمام حديثًا رغم تعاصرهما.

التعليق الثاني تعليق منهجي ذلك إن كتاب الوساطة يمثل انعطافا منهجيًا ينبغي أن نلاحظه وهو الانتقال من مايسمى المونوجراف إلى النظرية بمعنى الانتقال من الحالة الخاصة إلى التعميم النظري ومن ثم تصبح الاحكام وإن كانت منصبة على المتنبى وخصومه لكنها تأخذ شكل القضايا الكبرى .

ومن هنا فإنى اتعارض قليلا مع الدكتور صمود إذ ليس بالضرورة أن تكون كمية العينة التي يتعامل معها المنظر كبيرة أو واسعة إذ يكفى أن يتمثل المنظر العينة تمثـلاً جيدًا ويتحكم فيها لينطلق منها .

هذه الملاحظات تقودني إلى الإحدى والعشرين صفحة التى لم تقرأ في عليها تعليق ، ذلك انى اعتقد انك تقرني على ضرورة واهمية قراءة السياق الاجتماعي والثقافي للفكر ، وهذا ماتؤكده المدارس الحديثة ، ولكنك في بحثك هذا اخترت منظورًا خاصًا القى بظلاله على نتائجك .

ما أود أن أقوله هو أن نحترس من مفهوم قراءة نقدية إذ إن القراءة الايديولوجية في الغالب قراءة لا تصبح موضوعية نقدية وإنما تدخل في إطار القراءة (السجكتيفية) أي إلى القراءة التي يغلب عليها الانطباع الشخصي والذاتية .

من هنا إن كان لابد أن نتخذ موقفًا فربما كان من المنصف أن يكون هناك تعدد في أصوات التلقي ، التعدد بمعنى أن يكون لديك أكثر من منظور لفهم منظومة الاحداث التي تمت وذلك لمساعدتنا على فهم النوايا والدوافع من وراء كتاب الوساطة وشكرًا .

■ **الدكتور محمد الهدلق :**

كانت لدي ملاحظات كثيرة ولكن بما أن الدكتور قد اراحنا من العشرين صفحة فقد أسقط كثيرًا من ملاحظاتي .. الناحية الثانية هي أنني أحس بأن البحث فيه شيء من تجاوز العنوان بمعنى أنه عندما قال إشكالية القديم والجديد انصرف ذهني رأسا إلى القضية لكنه ذهب يتحدث لنا بهذه المقدمة التي حذفت وانتهينا منها ثم جاء ليتحدث إلينا عن حياته

والناس الذين كتبوا عنه وهكذا .. ثم طبعا تتبع قضايا أخرى .. في البحث أشياء أخرى ليست قضية القديم والجديد وكنت أتوقع ان يكون البحث مخصصًا كل التخصص لهذه القضية .. أثير في أثناء النقاش موضوع جدير بأن يوقف عنده ولو لدقيقة .. أحد الزملاء أشار إلى قصة القديم والجديد وإلى ماينسب إلى الاصمعي وإلى ابن الاعرابي وإلى غيرهم وهي مسألة أنهم يتعصبون للقديم لا لشيء إلا لأنه قديم ولو أردنا أن نعتذر - إن جاز أن نقول هذا - فإن بإمكان الباحث أن يجد له مخرجًا من هذا الذي يقال إنه تعصب .. هؤلاء لاشك نذروا أنفسهم لتأصيل اللغة وجمع مفرداتها ولوضع قواعد لها ولجمع الشعر ولأن لهم أيضًا نظرة نقدية وذوقية فانهم ربما ينطلقون من مسألة ان الشعر من الشعور وان الانسان ينبغي أن يكون قوله متسقًا مع طبعه وهم يعرفون نظام الشعر الجاهلي القديم وتقاليده وكيف يصاغ لكن إذا جاء شاعر عاش في الحواضر كأبي تمام مثلا وجدت أمور كثيرة أدت إلى أن يكون اسلوبه مختلفا عن ذلك الاسلوب فانهم يستحسنون ذلك الشعر عندما يلقى اليهم أولا على انه شعر قديم مثلما حصل مع الذي أنشد «وعادل عذلته في عذله» على أنه شعر له .. فاستحسنه عندما قيل له لأنه أحس بأن القائل لايختلف عن الجاهلية ونحن نعلم قصة بشار عندما قال : «بكرا صاحبي قبل الهجير إن ذاك النجاح في التبكير» قالوا له : لو قلت بكرا فالنجاح في التبكير ، قال : إنما بنيتها أعرابية وحشية .. فهناك تقاليد للشعر القديم وتقاليد للشعر المحدث أساليب معينة فإذا ماجاء شاعر متأخر ونظم على النسق القديم فهو لايسير وفقا لطبعه وإنما يحتذي على مثال .

وقد أشار أيضًا الآمدي إشارة عابرة إلى هذا في الجزء الذي خصه لاحتجاج الخصمين في هذه النقطة .. فربما يكون في هذا شيء من الإعتذار لأولئك وشكرًا .

■ **جبريل أبو دية :**

هناك نقطتان كان بودي أن أجد لهما إجابة من الدكتور علي البطل .. النقطة الأولى يلاحظ أن كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه ومن خلال قراءتي التى أظنها - إن شاء الله - طيبة لم يكن من وجهة نظر نقدية بحتة .. أو لم يأت كإضافة نقدية بقدر ماجاء تعاطفا من القاضي مع المتنبي .

من خلال ماسمعت عرفت ان الدكتور عليًا أيضا اكتشف أن القاضي عليًا لم يأت بجديد من الطرح النقدي بل كان يعتمد على بعض النقاط أو بعض الآراء النقدية القديمة وذلك دليل على أن القاضي عليًا كان يقف موقف المدافع عن المتنبي ولم يكن يطرح قضية نقدية أو تجاوزًا نقديًا مهمًا .

النقطة الثانية قضية التناص وما أثاره الدكتور كمال والدكتور عبدالله الغذامي والدكتور جابر عصفور على مدى الايام الماضية .. وقد أشار اليه الدكتور عبدالله من خلال لقاءاتنا العديدة .. وذهب إلى أن التناص يأتي في مجال أو في موقع كلمة السرقة الأدبية أو الاستفادة أو عملية اقتباس مما سبق ليمكن للذي يقتبس ان يتجاوز .. هل السرقات التي اتهم بها المتنبي في بعض قصائده تدخل ضمن هذا التناص ؟ النقطة الثالثة لماذا الخصومة قامت بالتحديد بين المتنبي وبين خصومه في الوقت الذي كانت الحركة الشعرية والادبية في العصر العباسي قوية تمامًا وقد تكون تحفل بغير المتنبي .

هناك تساؤل أخير هو : هل كشفت الخصومة عن أن ثلاثة أرباع شعر المتنبي كان شعرًا رديئًا وأن الربع كان جيدًا .

تعقيب الباحث على المداخلات

اشكر لكم هذا الاهتمام وان لم استهدفه ويبدو انني لم انجح في ذلك .. لن أقول إنني نجحت في إثارتكم ولكنني لم اكن أريد أصلاً أن اثيركم .. لكن مادام هذا قد حدث فإن لم يكن إلى الأسنة مركبًا ..

ابدأ بملاحظة الدكتور رئيس الجلسة بحكم رياسته فأقول وهذه إجابة أيضًا على كثير مما طرح اقول كان من الممكن أن نطرح تعددية قراءة المتنبي لو أن هذا العنوان لم يكن على هذا البحث .

لقد التزمت بقضية محددة في كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه وهي كيف عالج علي بن عبدالعزيز الجرجاني مسألة القديم والجديد بالتحديد لدى المتنبي والقضية التي كانت مثارة في عصره وماجاء في ثنايا وفي أثناء البحث من قضايا إنما كانت تتعلق بهذه الاشكالية الرئيسية المطروحة في كتاب الوساطة .

هذا يجيب عن سؤال الاخ جبريل ذلك انني لم أتحدث عن الوساطة ككل ولكن عن موضوع محدد ويجيب أيضًا عن تداخل الدكتور بكر باقادر في نقطة من نقاطه الثلاث وإن كنت أحب ان أفرد هذا بكلمة خاصة لنبدأ من البداية الأولى في طرح الكلمات .

اشكر الزميل الدكتور مرتاض لحسن ظنه بي وأرجو ان احقق مايراه في توسيع إطار البحث إن شاء الله .. الدكتور كمال أبوديب اتفق معه في أن بعض القضايا كانت تحتاج إلى معالجة أوسع .. أما تلمذة عبدالقاهر للقاضي الجرجاني فقد كان عبدالقاهر نفسه يفخر بعلي بن عبدالعزيز الجرجاني كمواطن له وكأستاذ . وفي معجم الادباء - يقول إنه كان إذا ذكر علي بن عبدالعزيز الجرجاني لدى عبدالقاهر كان يبخبخ ويفخر من هنا قلت إن ارتباطا

ما عاطفيًا بينه وبين القاضي وإن كنت لم أحقق مسألة تلمذته وأعتقد أنه لم تتم تلمذة مباشرة بين عبد القاهر وبين القاضي .

أشكر للدكتور حمادي صمود هذه النقطة اللامعة التي أثارها في وجوب الفصل بين حد الشعر وبين ماهية الشعر وكانت في الواقع ستحل إشكالية خاصة كمقدمات ماقبل الاجراءات والاجراءات نفسها فقد كانت مقدمات ماقبل الاجراءات عن حد الشعر والاجراءات نفسها عن ماهية الشعر .. هذا أمر صحيح ..

الدكتور المعطاني .. هذه التعبيرات أساسا لم أختلقها وإنما هي موجودة في هذا العصر .. الحرب على مستوى السلاح موجودة والحرب على مستوى النظر الفكري موجودة .. والحرب على مستوى الخصومة بين الشعراء بعضهم موجودة .. وفي عنوان هذا الكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه فهذا مصطلحات العصر التي ظهرت فيها .

ولنلاحظ أنني لم أكن أنا الذي أعالج الاشكالية بل كان يعالجها علي بن عبد العزيز الجرجاني ..وقد حرصت على ان التزم بمفاهيمه هو وهذا ماسيأتي في حديثي مع الدكتور المريسي .

مفهوم القديم والجديد يادكتور بكر هو الذي كانت الوساطة تناقشه ولم اكن أنا الذي أناقشه .. التنظير في الوساطة أنا أتفق أنه كان يبحث عن حل لعدد من الاشكاليات النظرية كمحاولة بحثه في لماذا يكون بعض الشعر مقبولا برغم نزوله درجة في الصياغة اللغوية عن شعر أخر لاتقبله النفس .. هنا مسألة الذوق وغيره .. وهو كان يبحث عن حل لهذه الاشكاليات ولكن حديث الدكتور صمودي كان مختلفاً عما ذهبت اليه ..كان خاصًا بنقطة محددة في البحث .. معالجة السياق الثقافي والاجتماعي مهمة حاولت ـ ولا ابرىء نفسي من الخطأ على الاقل ـ ان تكون القراءة بريئة بدرجة ممكنة .. أما أني تبنيت بعض الآراء مثل أراء الدكتور محمد عابد الجابري كما يشير الدكتور الحارثي فربما احتاجت هذه الآراء إلى شيء من التمحيص وهو ماجعلني أسحب هذه الأوراق العشرين .. وليس غير ذلك ..

ـ الدكتور الهدلق ربما لم ينتبه إلى العنوان بالشكل الذي حددته أنا .. كما قلت إن علي بن عبد العزيز الجرجاني هو الذي كان يعالج القضية ولم أكن أنا .. كانت هذه موضوعاته هو ولم تكن موضوعات علي البطل ..

ـ جبريل هناك نقطة : ثلاثة أرباع شعر المتنبي لم يكن جيدًا هذه نقطة فيها شك كثير .. كان القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني يرى ان نسبة الجيد إلى الرديء في شعر المتنبي تفوق نسبتها في شعر غيره والقضايا الاخرى نستطيع أن نناقشها في لقاء منفرد .

ـ الاخ الدكتور محمد المريسي الحارثي .. ارجو ان يكون تصوره نابعًا فقط من قراءة البحث

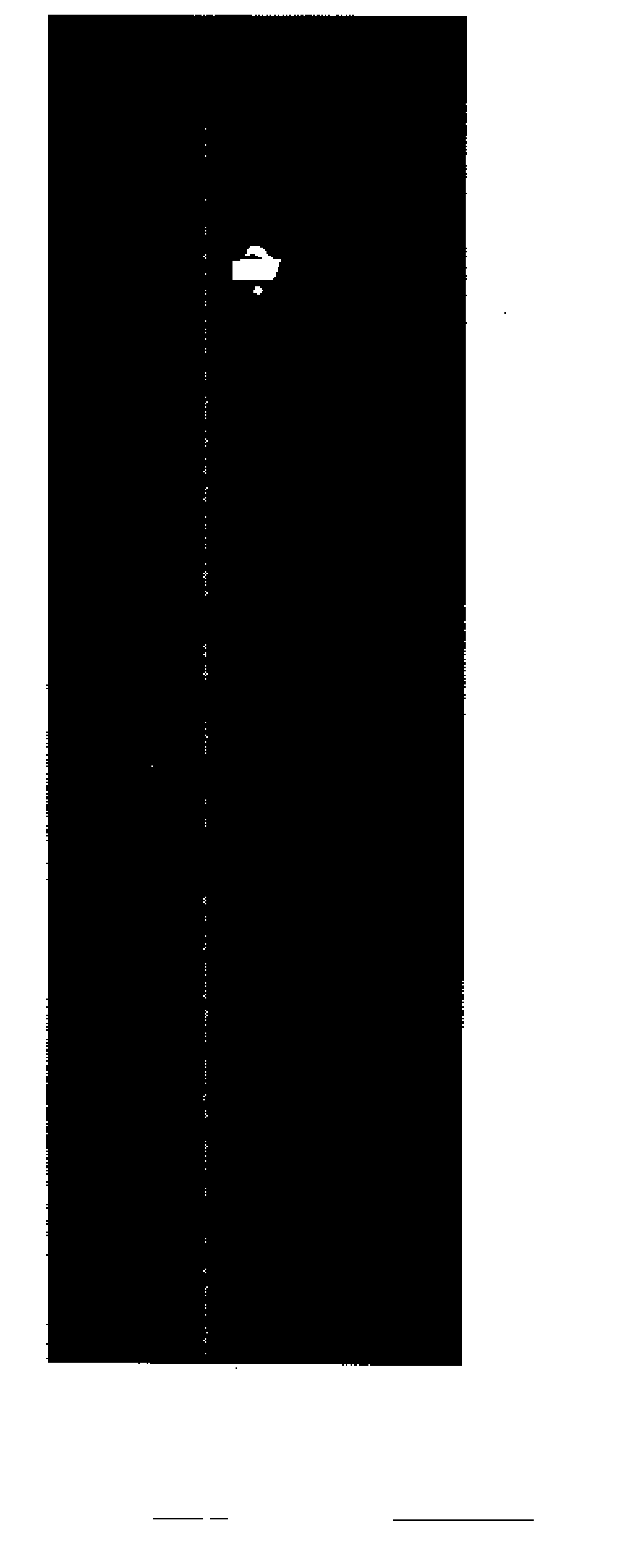
الذي قرأه .. لأنه إذا كان هناك أمر آخر فلست مسئولا عن ذلك .. لم يفهمني الدكتور الحارثي .. أرجو أن تكون هذه الخصومة إذا صح التعبير في إطار ماوجد في داخل النص وليس في إطار آخر وسنتحدث في هذا إذا أتيحت الظروف .. يتهمني بأني أريد هدم الجانب السني وهذا أمر غير صحيح .. إنني كنت ملتزمًا ببيان فكر علي بن عبد العزيز الجرجاني .. إنه معتزلي .. يلزم من هذا أن أبين رؤيته إلى الوسط الفكري من حوله . الموقف من السنة كان موقف المعتزلة وليس موقفي : خصومة المعتزلة للسنة وخصومة السنة للمعتزلة ليست هي موقفي أنا وإنما هو موقف هذه المساحة الزمنية التي وقع فيها علي بن عبد العزيز الجرجاني .. فما قيل من فريق ضد آخر لست مسئولا عنه وإن كنت مسئولا عن بيان هذه الحدة الفكرية التى حكمت نظر الفريقين كل منهما للآخر .

الحديث عن ابن قتيبة الفقيه يخرج عن إطار البحث .. أما الحديث عن ابن قتيبة الناقد الذي تناقضت أطروحته حول القديم والجديد .. هذا بالضبط ماورد في البحث .

اسقاط المذهب السني وإقامة المذهب المعتزلي طبعًا أمر يوافقني الدكتور الحارثي أن من يستهدفه في هذا الزمن يكون أحمق وأنا لست بهذا .. إنما أردت أن أبين هذا الصراع .. هذا العصر المليء بالصراع .. وقع في نصيبي هذا الجزء من الصراع الفكري وكان لابد عليَّ أن أوضحه .. انا اوافقك تمامًا في مناقشة هذه القضية ولم اسحب البحث من أجلها وإنما سحبته من أجل إقامة النظر الآخر في مناقشة عابد الجابري وبيان إذا كنت أتحمل مسئولية موافقته او أخالفه كما بينت فعلا مخالفتي لأدونيس في طروحاته التحليلية حول أحداث العصر .

لي عتب اخير وهو عملية الاشارة إلى أنني أستاذ بالجامعة وأنه هناك ضرورة لضبط هذه المسألة .. اعتقد انني أعلم هذا جيدًا وشكرًا لكم جميعًا .

* * *



كنت أزوّر في الصدر كلامًا أهيئه لمقاربتي التي أتشرف بإلقائها بين أيديكم ، غير أني كنت أجاذب الرأي مشاكسًا ، يسكن صدري ، فنختلف بين أن أترك هذه المقدمة ضميرًا مستترًا يمكن تقديره حينما يشف عنه اتجاه الطرح والمنحى الذي يتخذه ، وبين أن أعلنها ضميرًا ظاهرًا واجب التقديم .

ولما لم يكن من الممكن أن أصل مع هذا المشاكس إلى رأي نتفق عليه فقد آثرت أن ألتمس في الأمر منزلة بين المنزلتين وأسلك فيه مهيعًا وسطًا فتكون مقدمتي مشافهة بيني وبينكم ، بعد أن يكون طرحي قد سلك سبيله إليكم .. ولأستاذي الجليل أبو مدين الرأي بعد ذلك فإما أن يتخذ من هذه المقدمة مقدمة للبحث أو يكتفي بنشر ما قدمته له من قبل .

أيها السادة ..

لا أخفي عليكم ما ينتابني من توجس فيما نحن بصدده من قراءة جديدة للتراث النقدي ، توجس يبلغ حد الريبة فيما يمكن أن يعود علينا من مثل هذه القراءة ، خاصة حينما يتسع مفهومها ليشمل التاريخ والشرح والتعليق والتحقيق والتنقيب في ثنايا الأسطر وبطون خزائن الكتب للظفر بعبارة هنا والوقوف على ريادة منسية هناك ، وما قد يتلو ذلك من مقارنات وموازنات تنتابها المزايدة لتنتهي بأن تجعل من كتاب « أسرار البلاغة » درسًا افتتاحيًا في الكوليج دوفرانس ، ومن دروس السيميولوجيا هامشًا جديدًا يضاف إلى شروح التلخيص ، وتكون محصلة ذلك كله تكلفًا في فهم التراث وتقصيرًا في فهم المعاصرة وخلطًا بين المناهج لا تستقيم معه للبحث طريقة .

ليس ذلك فحسب بل ثمة أمر أخر لا أتردد في مكاشفتكم به وهو أن مثل هذه القراءة تكشف بشكل أو آخر عن وقوعنا تحت هيمنة سلطة الخطاب الموروث في مضمار النقد ،

بحيث تشغل طويلاً بالتنقيب في ثناياه كيما تكتسب اعمالنا مشروعيتها باعتبارها امتدادًا للتراث النقدي والبلاغي ، او خدمة له أو تطويرًا لمضامينه أو ما شئنا بعد ذلك من مسميات نعثر على تفسيرها إذا ما استعنّا بدهاء سياسة الثقافة ، غير أننا سنحار طويلاً في فهمها لو توقفنا عند حدود الوعي المعرفي بتطور الثقافة وما يعتريها من انقطاعات ابستمولوجية هي الأساس في الطفرات الحضارية التي تعرفها الأمم .

ولكي لا تلتبس المسألة على اولئك الذين اعتدنا ان تلتبس لديهم المسائل ويتبعوا من القول ما تشابه منه ، اقول : إنني لست أرى أن ذلك هو الشيء الوحيد الذي يمنح أعمالنا مشروعيتها وأحقيتها في أن تنهض ، ليس ذلك فحسب بل إن ما ألمحت إليه من القطع الابستمولوجي ينبغي أن يتأسس على وعي معرفي استطاع ان يقتل القديم درسًا ، وانص هنا على أنني انما أعني الموروث النقدي والبلاغي فلا يترامى الذهن إلى سواه .

ثمة مسألة منهجية انهي بها هذه المقدمة وهي أن مسألة « القراءة » تتضمن بالضرورة بعدًا تأويليًا وهذا بدوره يفضي إلى اقتحام الذات القارئة لموضوع القراءة ، مما يفضي إلى انتزاع التراث النقدي من اطاره المعرفي ، ذلك الاطار الذي يشكل النص الشمولي الغائب الذي تنبثق منه مختلف النصوص بكل ما يمكن أن تحمله من تفاوت واختلاف وتعارض وتعدد في الأصوات . والقراءة ، في حد ذاتها وباعتبارها عملاً تأويليًا ، هي محاولة لتحرير النص من تاريخيته واكتشاف البعد اللازمني الذي يمكن ان ينطوي عليه ، ولذلك فإنها ـ أي القراءة ـ انما تصدق على النصوص الابداعية باعتبار ما تترامى إليه في الأساس من تعبيرية انتولوجية تلامس الخالد في النفس الإنسانية فتكون بذلك حوار الإنسان مع الإنسان في كل زمان ومكان ، حوارًا تمتلك الذات القارئة مشروعية أن تموضعه دون أن تدّعي أنها صاحبة الحق الوحيد فيه .

ولذلك فإنني أميل إلى أن ما نقوم به إزاء الموروث النقدي هو أدخل فيما يسمى بنقد النقد ، بكل ما يترامى إليه من موضوعية وأخذ لهذا الموروث داخل إطاره العربي وتفسيره من خلال هذا الاطار .

ولأن النقد القديم انما نهض بمواجهة النصوص الإبداعية فإنني أرى أن تكون هذه النصوص نفسها هي المصطرع الذي يحدد خط المواجهة بين النقد القديم والنقد الجديد ،

فلعل نقدنا الجديد يكتسب مشروعيته - والتي لاتزال موضع مزايدة ورهان - من خلال نهوضه بهذه النصوص وفك الربقة التي طوقت بها قرونًا طويلة وإعادة الق لغتها إليها .

لعل ذلك كله كان هو الضمير المستتر الذي دفعني إلى أن أتخذ لهذه الورقة هذا المنحنى الذي ينهض على أساس من نقد النقد وقراءة الإبداع في آن معًا .

* * *

كان من مظاهر أزمة المحدثين عند ابن طباطبا أنهم سبقوا إلى كلّ معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة ، ولذلك كان لابدّ لهؤلاء المحدثين - في نظره - من ضرورة تمثّل أشعار القدماء على نحو يوجب لهم المزيّة في إعادة تناولهم للمعاني التي استفادوها ممن تقدّمهم ، ويتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها للطيف سحرهم فيها وزخرفتهم لمعانيها[1] .

ولهذا أصبح السّرق - كما يرى صاحب الوساطة - أشدّ خفاء عند المحدثين لأنهم يعمدون إلى اخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب ، كما أنهم تكلفوا جبر ما فيه من نقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال ، والتصريح في أخرى ، والاحتجاج والتعليل[2] .

وإذا كان النقاد والبلاغيون قد تصوروا الأمر من هذا الباب ، فقد اجتهدوا حق الاجتهاد في الكشف عن أخذ هؤلاء المحدثين من أشعار القدماء حتى أصبح باب السرقات بابًا لا تكاد تخلو منه كتب النقد والبلاغة .

وتراوحت نظرة النقاد إلى طبيعة العلاقة بين الشعر القديم والشعر المحدث ، ففي الوقت الذي اكتفى بعضهم بالتماس أي وجه من وجوه التشابه قد لا يتجاوز استخدام كلمة من الكلمات ليسم المتأخر بالسرقة[3] راح بعضهم الآخر ينعي مثل هذا التشدد ويضع للمسألة جملة من الضوابط يحتكم إليها لمعرفة أنواع الأخذ وما بينها من فروق كالفرق بين السرقة والاختلاس والموازنة والمواردة والالتقاط وسواها ، مما اصطلحوا عليه من أقسام يبيحون

---

(١) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ٢٢ .

(٢) القاضي الجرجاني : الوساطة ٢١٤ .

(٣) القاضي الجرجاني : الوساطة ٢١١ .

بعضها ويحرّمون بعضها الآخر ، ويطعنون على من يأخذ بشيء ويلتمسون العذر لمن يأخذ بشيء آخر .

وظلّت أصالة المعنى المشترك أو أصالة المتقدّم من الشعراء مسألة متفقًا عليها بين هؤلاء النقاد ، وتقوم على مواضع التشابه أكثر من مواضع الاختلاف فإذا ما نظر أحدهم إلى ما تميزّ به المتأخر عن المتقدم فإنما ينظر إليه على أنه نوع من حذق الصنعة يستبيح به الشاعر شيئًا سبق إليه بالاغراق فيه أو تحويله إلى غير جهته أو قلبه أو الاضافة إليه أو النقص منه ، وتظلّ هذه الاشياء مجرّد زوائد تلحق بالمعنى الأصلي من باب الزينة أو المبالغة دون أن تؤخذ على أنها نمو للغة الشعرية داخل النص نفسه ، نموًا تصبح فيه امتدادًا للنص وليست استعانة بوجود خارج عنه ويصبح انحرافها عن النموذج السابق لها توجهًا أصيلاً فيها وليس مجرّد محاولة للخروج عن ذلك النموذج فحسب .

وحينما كانت تتوارد في أشعار المحدثين أشياء مما كان يؤخذ مأخذ السرقات فقد كان سياقها الشعري الذي تأتي فيه يكشف عمّا كان ينهض به الشعراء المحدثون من تكثيف لرموز اللغة الشعرية القديمة ، بما يعمدون إليه من إيغال في البُعْد الرمزي الذي تؤخذ فيه الكلمات وإطلاقها إلى ما يتوخونه فيها من آفاقٍ لم تمنح لها من قبل ولم يستطع النقد القديم والبلاغة أن يكشفاه .

حينما تطرق عبد القاهر الجرجاني إلى بيت أبي نواس الذي يقول فيه[1] :

تتأيّا الطير غدوته ثقةً بالشبع من جزره[2]

نعى على من ذهب إلى أنه سرقة من بيت النابغة :

إذا ما غدا بالجيش حلّق فوقه عصائب طير تهتدي بعصائب
جوانح ، قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجمعان أول غالب

---

(١) ديوان أبي نواس بشرح الصولي ١/ ٤٢٣ والبيت من قصيدة مدح بها العباس ، مطلعها :
أيها المنتاب عن عفره . لست من ليلي ولا سمره .
(٢) تتأيا : تترقب وتنتظر . الجزر : القتل .

وراح يحدّد مواطن الاختلاف بين القولين ذاهبًا إلى أنّ أبا نواس قد نقل المعنى عن صورته التي هو عليها في شعر النابغة إلى صورة أخرى ، ثم راح يحلّل هذه الصورة التي توارد عليها النابغةُ وامرؤ القيس قائلًا :

« إنّ هاهنا معنيين : أحدهما أصل وهو علم الطير بأن الممدوح إذا غزا عدوًّا كان الظفر له وكان هو الغالب ، والآخر فرع وهو طمع الطير في أن تتسع عليها المطاعم من لحوم القتلى ، وقد عمد النابغة إلى الأصل وهو علم الطير بأن الممدوح يكون هو الغالب فذكره صريحًا وكشف عن وجهه ، واعتمد ـ في الفرع الذي هو طمعها في لحوم القتلى وأنها لذلك تحلّق فوقه ـ على دلالة الفحوى ، وعكس أبونواس القصة فذكر الفرع الذي هو طمعها في لحوم القتلى صريحًا فقال كما ترى :

ثقة بالشبع من جزره .

وعوّل في الأصل ـ الذي هو علمها بأن الظفر يكون للممدوح ـ على الفحوى ، ودلالة الفحوى على علمها أن الظفر يكون للممدوح هي في أن قال : « من جزره » وهي لا تثق بأن شبعها يكون من جزر الممدوح حتى تعلم أن الظفر يكون له ، أفيكون شيء أظهر من هذا في النقل عن صورة إلى صورة »[1] .

والمسألة تتجاوز أن تكون مجرّد نقل صورة يفتّش فيه عن الأصل والفرع ويتراوح فيه بين دلالة الفحوى ودلالة الذكر الصريح ، مما يلتمس بها الناقد للشاعر العذر أو الحق في أن يتناول معنى سبقه إليه غيره من الشعراء .

والمسألة لا تقتصر على بيت أبي نواس والنابغة ، فصورة الطير وهي تتعقّب الجيش وتأكل لحوم القتلى صورة تتردّد في الشعر العربي ، فكما ظهرت عند النابغة وأبي نواس فإننا نجدها عند الأفوه الأودي ، الذي بدا بذكر هذا كما يقول الآمدي[2] ، حيث يقول[3] :

وتـرى الطـير عـلى آثـارنـا   راى عـين ثقـة ان ستمـار[4]

(١) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ٣٨٥ .

(٢) الآمدي : الموازنة ١/٦٦ .

(٣) ديوان الأفوه الأودي (مجموعة الطرائف الأدبية جمع الميمني) ١٢ .

(٤) ستمار : تعطى الميرة .

وكذلك يقول حميد بن ثور في وصف الذئب[1] :

إذا مـا غـدا يـومًـا رأيت غيـايـةً   من الطير ينظرن الـذي هو صـانعُ

ونجدها عند مسلم بن الوليد في قوله[2] :

قـد عوّد الطـير عـادات وثقن بهـا   فـهـنّ يتبـعنـه في كـل مـرتحـل

غير ان ما بين الأبيات من تشابه عليه ألّا يصرفنا عما يكمن بينها من اختلاف يمنح كلًّا منها بعده ومعناه ، وكذلك لا يتأتّى لنا أن نأخذ بيتًا منفصلاً عن سياقه ثم نقرنه إلى بيت آخر ننتزعه من سياق آخر ، وإذا كان للطير معنى فإنما هو المعنى الذي يفضي إليه تركيب البيت كاملاً وإذا كان للبيت معنى فإنما هو المعنى الذي تترامى إليه القصيدة برمتها .

إن انتزاع بيت من الشعر من قصيدته ثم إعطاءه معنى خارج هذه القصيدة سوف يوقعنا في أحد أمرين : إما الوقوف عند حدود معناه النثري وبهذا لا نتجاوز به حدود ما جاء في غيره من الأبيات . أو نتعلق بشيء من تعميم يحيله إلى تجلٍّ لفكر أسطوري يستوي فيه أيضًا مع سواه ولا يعتد فيه بتركيبه اللغوي الذي به يتحقّق وجوده .

وحينما كان أبو نواس يقول :

تتـأيـا الطـير غـدوتـه   ثقـةً بـالشبـع مـن جـزره

فقد كانت اللغة لديه تحرّر نفسها من أوّل كلماتها عن طريق إسناد الفعل إلى الطير :

تتأيّا ← الطيرُ

بما يترامى إليه الفعل (تأيّا) من توقّف وتمكّث على نحو ما جاء في قول الكميت :

قـف بـالـديـار وقـوف زائـر   وتـأيّ إنـك غـير صـاغـر

---

(١) الآمدي : الموازنة ١/ ٦٦ .

(٢) ديوان مسلم بن الوليد ١٢ .

وكذلك ما يفضي إليه هذا الفعل من معاني التنظر والتؤدة كما في قول لبيد :

وتـــأييـــتُ عليـــه ثـــانيـــا يتقيـنــي بتليْــلٍ ذي خُصَــلِ[1]

فالطير بما هو مجبول عليه من حركة وخفّة وانطلاق يتلبّسه التنظّر والتؤدة والتمكّث والتوقف وكأنما هو يزايل هذه الجبلّة المغروسة فيه مما يتأتّى بعده اسناد الثقة إليه فكأنما هذه الثقة تدفعه إلى السكينة وتعتقه من الاضطراب .

ولابدّ لنا لكي ندرك ذلك من أن نبتدىء بإرجاع البيت إلى موضعه في القصيدة التي مدح بها أبونواس العبّاس بن عبد الله بن جعفر والتي جاء فيها :

أيــهــا المنتــابُ عــن عفــره[2] لســتَ مــن ليــلي ولا سمــره

إذا ما فعلنا ذلك فإن بإمكاننا أن ندرك أن الرؤيا التي حرّكت البيت هي رؤيا تتحرك في ثنايا النص تتجلّى واضحة صريحة في مواضع منه ، وتتسرب خفية كامنة في مواضع أخرى فالطير الذي يتتبع آثار الممدوح تجلّى منذ البيت الثاني في القصيدة عقابًا يسلطه على الشجر الذي قد بلا المرّ من ثمره دون أن يحاول درءها عنه معلنًا[3] :

لا أذود الطــير عــن شجــر قــد بلــوت المــر مــن ثمــره

وبين البيتين تمضي القصيدة على النحو التالي :

فــاتصــل إن كنــت متّصــلًا بقــوى مــن أنــت مــن وطــره[4]
خفــتْ مــأثــور الحــديــث غــدًا وغــدٌ أدنــى لمنتظــره[5]
خــاب مــن أسرى إلى ملــكٍ غــير مــعلــوم مــدى سفــره

---

(1) ابن منظور اللسان (أيا) .
(2) المنتاب . الذي ينتابك . من عفره : من بُعده .
(3) يتضح لنا من هذا الخطأ الذي وقع فيه الصولي حينما شرح هذا البيت والبيت الذي قبله في مطلع القصيدة قائلًا : « أي لست ممن يصلح لمودتي ، لأني قد نلت مودتك وجربتها فرأيتك غدارًا جافيًا . فلا امنع من يريد ودك . . . (شرح ديوان أبي نواس للصولي ١ / ٤١٦) .
(٤) القوى : واحدة قوّة وهو الحبل . وطره : حاجته .
(٥) مأثور الحديث : مرويه . ومنه المثل : اتق مأثور الكلام .

وسَدتُه ثني ساعده	سِنَةٌ حلَّتْ إلى شُفُره[1]
فامضِ لا تمنن عليَّ يدًا	منُّكَ المعروفَ من كدره
ربَّ فتيانٍ ربأتهم	مسقط العيوق من سَحَره[2]
فاتقوا بي ما يريبهم	إنَّ تقوى الشيء من حذره
وابنُ عمٍّ لا يكاشفنا	قد لبِسناه على غمره[3]
كَمَنَ الشنآن فيه لنا	ككمون النار في حجره[4]
ورضابٍ بتُّ ارشفُه	ينقعُ الظمآن من خصره
علّنيه خوطُ إسحلة	لان متناه لمهتصره[5]
ذا ومغبرٍ مخارمه	تحسرُ الأبصارُ عن قُطُره[6]
لا ترى عينُ المبين به	ما خلا الآجال من بقره[7]
خاض في لُجّيه ذو جزر	يفعم الفضلين من ضُفُره[8]
يكتسي عثنونه زبدًا	فنصيلاه إلى نَخَره[9]
ثم يعتمّ الحجاج به	كاعتمام القُوف في عُشره[10]
ثم تذروه الرياح كما	طار قطن الندف عن وتره[11]
كل حاجاتي ظفرتُ بها	وهو لم تنتقص قوى أشره[12]
ثم أدناني إلى ملكٍ	يأمن الجاني لدى حجره

---

(1) السُّنة : النعاس . ثني ساعده : ما انثنى منه . الشُّفُر : منبت الشعر في الجفن .

(2) ربأتهم : أي حرستهم ، يقال لمن يحرس القوم الربيئة لارتفاعه فوق الروابي للحراسة .

(3) الغمر : الحقد والغلّ ، وهو الرجل الضعيف ، وهو الغمْر بتسكين وسطه ، وحُرّك للشعر .

(4) الشنآن : الحقد والبغض .

(5) العلل : الشرب الثاني . الخوط : القضيب . والإسحلة : شجرة الأراك التي تتخذ منها المساويك . مهتصره : جاذبه . يقال هصرتُ العود واهتصرته إذا ثنيته .

(6) مغبر : أي طريق كثير الغبار . مخارمه : أي طرقه . تحسر : تكلّ وتتعب . قطره : جوانبه .

(7) المبين : الناظر جيد النظر . الآجال : جمع إجْل ، وهو ولد البقر .

(8) ذو جزر : غليظ اليدين والرجلين . الضفر : ما ضُفِر من حبل ونسج غيره . يفعم : يملأ .

(9) العثنون : شعر في أسفل حنك البعير . النصل : الحجر الطويل ، شبه جانبي رأس البعير به . النخر : جمع نخرة ، وهو طرف الأنف .

(10) الحجاجان : العظمان فوق العينين . القوف : الغلاف . العُشَر : نبات ثمره أبيض شبه الزبد بالعشر يقول يصير الزبد على حجاج عينه كالعمامة .

(11) شبّه تطاير الزبد عن فم البعير وعن عينيه بتطاير القطن عن وتر من يندفه .

(12) الأشر : القوّة .

تأخذ الأيدي مظالمها ... ثم تستذري ذرى عصره[1]
كيف لا يدنيك من أملٍ ... من رسول الله من نفره
فاسلُ عن نوء تؤمّله ... حسبك العباس من مطره[2]
ملكٌ قلّ الشبيه له ... لم تقع عين على خطره[3]
لا تغطّى عنه مكرمة ... بربى وادٍ ولا خَمَره[4]
ذُلّلت تلك الفجاج له ... فهو مختار على بصره[5]
سبق التفريط رائده ... وكفاه العين من أثره[6]
وإذا مجّ القنا علقًا ... وتراءى الموت في صوره
راح في ثنيي مفاضته ... أسدٌ يدمي شبا ظفره[7]
تتأيّا الطير غدوته ... ثقة بالشبع من جزره
وترى السادات ماثلةً ... لسليل الشمس من قمره

إن النظرة الناقدة لهذه القصيدة تكشف كيف أنها تقيم الأشياء في مستويين ينتزع أحدهما ما يكمن في الآخر من سوء ، فتتراءى فيه الأشياء وقد انطوت على فسادٍ ثم لا يلبث أن يعلوها ما ينصبّ عليها وينزع عنها فسادها ، وهذا ما كشف عنه جليا ذلك الشجر الذي يكمن المرّ في ثمره ثم لا يلبث الطير أن يسقط عليه دون أن يذوده عنه ذائد .

وهنا يتراءى الفساد في الملك الذي يتوسّد ثني ساعده نائمًا عن المكارم ، وفي ابن العم يكمن الشنآن فيه كمون النار في الحجر وفي عيني الفرس الجموح يغطيها زبدٌ ليس ببعيد عن سنة النوم التي غطت عيون الملك عن المكارم .

ثم يتجلى خلال ذلك عالم آخر ينتزع فساد هذا العالم يتراءى في الملك الذي يجيء مرتبطًا

---

(1) تستذري : تستتر .
(2) النوء : النجم ، وهو هنا المطر لارتباطه بحركات الأنجم .
(3) أي على مثيل له .
(4) الخمر . ما واراك من شجر أو نبات .
(5) الفج : الطريق بين الجبلين .
(6) التفريط : التقديم . الرائد : المتقدم في طلب الكلأ . كفاه العين من أثره : إشارة إلى المثل « لا تطلبنّ أثرا بعد عين » يعني أنه قد قدم العطاء ولم يحوج إلى الطلب .
(7) المفاضة . الدرع الواسعة الفضفاضة . الشبا : الحد .

بالمطر تارةً وبالشمس والقمر تارةً أخرى ، ويتجلّى في الفتيان تتزامن رفقتهم للشاعر واعتنائه بهم بسقوط العيوق ، وتهبّ الريح تجلو الزبد فيتطاير من عيني الفرس .

والعلاقة بين هذا العالم القوي وذاك العالم الذي ينخره الفساد علاقة جدلية ، فالملك الثاني يقاوم الأول والفتيان يُسقطون أبناء العم والريح تجلو الزبد ، فيقاوم الشاعر في القصيدة وجودًا بوجود ، ينتزع بواحد سوء الآخر ويحافظ به على نوع من النقاء يوفّره للعالم .

في هذه الأبعاد الدلالية تأتي الطير مرتبطة بالملك الثاني ، تتحرك في إطار ارتباطه بالمطر وبالشمس والقمر وفي نفس الإطار الذي ارتبط فيه الرفاق بالعيوق والفرس بالريح ، وكأنما هذه الطير امتداد له أو تحقيق لوجوده باعتباره جزءًا من هذه الكائنات المتسامية التي جاءت تضج بها القصيدة ، تطهّر الأشياء من فسادٍ يداخلها .

والتواشج بين الطير والملك منبث في ثنايا القصيدة ، يظهر واضحًا في تلك النظرة الثاقبة للملك تكشف له الأودية وتذلل له الفجاج ، فيختار على بصيرة ، وكأنما هو ذلك الطير يعلو ويلقي نظرة ثاقبة على الأرض لا تخفى عليه منها خافية .

والثقة التي تتسم بها الطير جزء من معطيات هذه النظرة الثاقبة ، التي لا يبقى معها مجال للشك ولا للريبة .

وكلمة « القتلى » التي تطالعنا في لفظ « الجزر » تتجاوز ما حاول الجرجاني إرجاعها إليه من ذكر للفرع والأصل ومقارنة ذلك ببيت النابغة ، ذلك أنها مسألة تنبع من السياق الذي تنتزع فيه الأشياء انتزاعًا مضمخا بالدم يتجلّى في الأسد الذي تدمى أظافره ، وفي هذه العلاقات الجدلية العنيفة تسقط عالمًا وتقيم عالمًا آخر على أنقاضه .

* * *

وحينما قال أبو تمّام متناولًا نفس صورة الطير[1] :

وقد ظُلّلت عقبانُ أعلامه ضحى	بعقبان طير في الدماء نواهل
أقامت مع الرايات حتى كأنها	من الجيش إلا أنها لم تقاتل

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٨٢/٣ وهو من قصيدة في مدح المعتصم والافشين ، مطلعها :
غدا الملك معمور الحرا والمنازل ... منوّر وحف الروض عذب المناهل .

اختلف النُّقاد حول قوله ، فذهب الآمدي إلى أنه زاد على من سبقه بقوله :

إلَّا انها لم تقاتل[1]

غير انه عاب عليه وصفه لها بأنها نواهل وذلك لأن « العقبان وسائر جوارح الطير لا تشرب الدماء وإنما تأكل اللحوم »[2] .

وانتقد القاضي الجرجاني ما استحسنه الآمدي محاولاً الربط بين البيتين حينما قال : « زعم كثير من نقاد الشعر أن أبا تمام زاد عليهم بقوله :

إلَّا انها لم تقاتل

فهو المتقدم ، وأحسن من هذه الزيادة عندي قوله :

في الدماء نواهل

وإقامتها مقام الرايات وبذلك يتم حسن قوله « إلا انها لم تقاتل »[3] .

وعلينا أن نتجاوز حدود المقارنة بين أبي تمام وسواه من الشعراء ، فالطير عنده ليست هي الطير عند أبي نواس أو مسلم أو الأفوه ، وقوله « إنها لم تقاتل » ليس مجرّد زيادة ، وعمل أبي تمام لا يمكن أن يؤخذ مأخذ المقابلة بين صورة وصورة مما يلتمس به تحسين الكلام وتزيينه .

فأبو تمام يفرّ من لفظ « الطير » الذي تردّد عند الشعراء قبله إلى لفظ آخر هو « العقبان » وليست المسألة مسألة خروج من جنس الطير عامة إلى نوع مخصص منه ، ذلك أنها عملية أصيلة تجعل من لفظ « العقبان » محورًا لحركة اللغة الشعرية في البيت . فالعقاب كلمة تدلّ على هذا الجنس من الطير كما تدل على الراية في آن واحد[4] . وقد نهض أبو تمام في بيته بمحاولة فكّ ما تنطوي عليه هذه الكلمة من اشتراك بتفتيق المعنيين

---

(١) الآمدي : الموازنة ١/٦٥ .

(٢) المصدر نفسه ١/٢٥٥ .

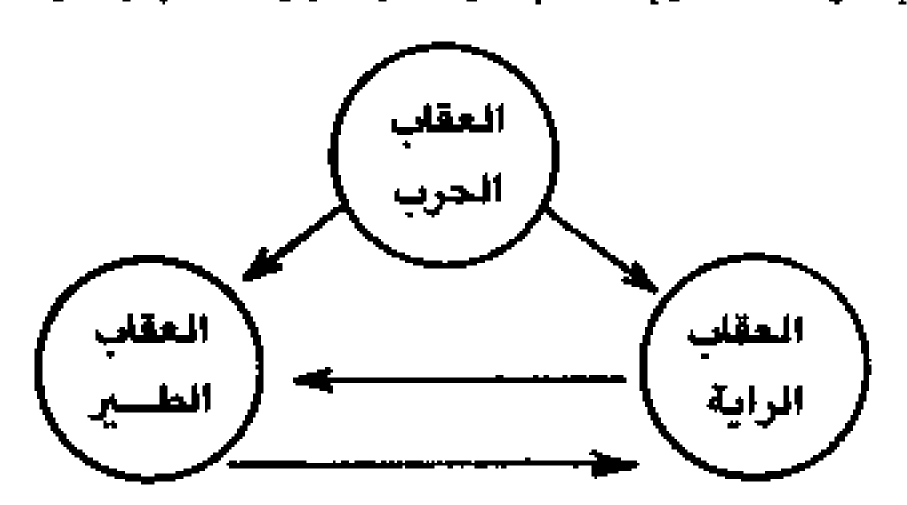
(٣) القاضي الجرجاني : الوساطة ٢٧٤ .

(٤) جاء في اللسان مادة « عقب » (العقاب : الراية ، والعقاب : الحرب ، والعقاب علم ضخم . وفي الحديث انه كان اسم رايته عليه السلام العقاب ، وهي العلم الضخم) .

وتحريكهما في أفقين متوازيين هما : الأعلام والطير ، ومن هنا وجدنا أنفسنا أمام هذين التركيبين :

عقبان أعلامه ...
عقبان طير ...

وتترامى الكلمة إلى أفق آخر يتحرك فيه المعنيان السالفان حينما يصبح للعقاب معنى ثالث هو الحرب . وكأنما الحربُ العقاب تتولّد منها الرايةُ العقاب والطير العقاب :



مجال آخر تتحرّك فيه الرؤيا هو هذه العلاقة التي يولّدها الشاعر بين التظليل والضحى ذلك أن للضحى ارتباطًا وثيقًا بارتفاع الشمس واشتداد حرِّها على نحو تتبادر معه فكرة العطش والظمأ كما تتجلّى في قوله تعالى : « **وأنك لا تَظمأ فيها ولا تَضحَى** »[1] ومن هنا تتولّد فكرة الشّرب الذي يتوجّه بدوره إلى الدّم الذي يفرزه موقف الحرب والموت ، وتمنحه صورة الطير تشرب منه كثافة وغزارة ترتفع بالصورة إلى أفق يغطيه طوفان من الدماء ، ويبلغ بالحرب وآثارها حالة لا يمكن تصوّرها خارج الشعر .

ولذلك نجد في البيت التالي لهذين البيتين الدمَ وقد استحال إلى مطرٍ تسقى به أعالي الرماح أسافلها :

فلمـا رآه الخـزَميـون والقنـا بـوبـل أعـاليـه مغيثُ الأسـافـل

---

(١) سورة طه آية ١١٩ .

ولا مكان هنا لأكل الطير للحم ذلك أن العطش هو البُعْد الذي يمنح رموز القصيدة دلالاتها وأجواءها التي تتحرك فيها وتحرّكها ، وكذلك فإن من شأن التداخل بين العقاب / الراية والعقاب / الطير أن يجعل من الطير هنا عنصرًا قابلاً للتداخل مع الدم ، كما أن الرايات عنصر قابل للتخضّب بالدم وليس من علاقة له باللحم .

وشربُ العقبان للدم الذي أنكره الآمدي مما يمكننا أن نجد له أصلاً في هتاف طلب السقيا الذي ظلّت العرب تعتقد أن الهامة تصرخ به على قبر القتيل حتى يؤخذ بثأره ، وقد جاء في قول ذي الأصبع العدواني[1] :

يا عمرو إن لم تدع شتمي ومنقصتي ‌‌ ‌ ‌ ‌ ‌ أضربكَ حتى تقول الهامة اسقوني

وحينما جاء المتنبي بعد ذلك فجّر في الصورة استسقاء الطير للدم صريحًا وذلك في قوله[2] :

سحـابٌ من العقبان يـزحف تحتها ‌ ‌ ‌ ‌ ‌ ‌ سحاب إذا استسقى سقته صوارمه

منميًا ما يمكن أن يُفضي إليه السحاب من علاقات تتواشج بين العطش وطلب السقيا مازجًا بين الماء والدم في عالم ينبني على العالم الذي أسسه أبو تمّام قبله ، حينما جعل الطير تنهل من الدم .

وإذا عـدنـا إلى أبي تمـام فـإننـا نـلاحظ أن عـلاقـة (العقـاب / الرايـة) و (العقاب / الطير) تفضي في البيت الثاني إلى تلازم بين الاثنين ، حينما تقيم الطير مع الرايات وكأنها تلتحم بالأصل الذي جاءت منه في قوله :

أقامت مع الرايات ..

بما ينطوي عليه هذا التعبير من توتّر مع حركة الطير التي تتناقض مع سكونية وثبات الاقامة ، وهذا التوتر هو الذي يفضي بدوره إلى دفع ما يمكن أن يؤدي إليه كون الطير من

---

(١) ابن سعيد الأندلسي : نشوة الطرب ٢ / ٧٨٩ .
(٢) ديوان أبي الطيب بشرح العكبري ٣ /٣٣٨ .

الجيش وما يقتضيه ذلك من مشاركتها إيّاه في القتال فكأنما أراد الشاعر أن يدفع ما يتبادر إلى الذهن من إمكانية هذه المشاركة حينما قال :

إلا أنها لم تقاتل

وهو تحرير لفكرة الاقامة مع الرايات تكون فيه العقبان مع الجيش غير أنها لا تخرج عن إطار إقامتها معها .

وارتبطت قضية السرقات في كتب النقد والبلاغة بالموازنة بين الأبيات وما تقتضيه هذه الموازنة من مفاضلة بينها واحتساب الفضل لبيت دون آخر أو لجزء في البيت دون أجزائه الأخرى ، والموازنة ترتكز على وجوه معنى ينطلق منه الشاعران وهما يسعيان نحو صياغة أجمل أو أدق لهذا المعنى ، ولذلك فإن الموازنة تلحظ أول ما تلحظ هذا الشيء المشترك ثم لا تعتد بالاختلاف باعتباره جزءًا أصيلًا ليس في ذاته فحسب وإنما كذلك لمنحه هذا المعنى المشترك بعدًا جديدًا لا يكتسبه إلا في السياق الجديد الذي وضعه فيه الشاعر ، فحينما قال المتنبي[1] :

وكيف يبيت مضطجعًا جبانٌ ... فرشتَ لجنبه شوك القتاد
يرى في النوم رمحك في كلاه ... ويخشى ان يراه في السهاد

راح صاحب الوساطة يوازن بينه وبين قول اشجع :

وعلى عدوّك يا ابن عم محمد ... رصدان : ضوء الصبح والاظلام
فإذا تنبّه رعته وإذا غفا ... سلّت عليه سيوفك الأحلام

وذلك في الباب الذي عقده للحديث عن سرقات المتنبّي ، ثم فاضل بين الشاعرين ذاهبًا إلى أن المتنبّي « قصّر في ذكر السهاد لأنه أراد أن يقابل بها النوم ، وبذلك يتم المعنى وليس كل يقظة سهادًا ، وإنما السهاد امتناع الكرى في الليل ، ولا يسمّى المتصرف في حاجته

(١) ديوان المتنبي بشرح العكبري ١/٣٦٤ ، وهو من قصيدته في مدح التنوخي ، ومطلعها :
أحادٌ أم سداسٌ في أحادِ ... لُيَيْلَتُنا المنوطة بالتنادِ

بالنهار ساهدًا وإن كان مستيقظًا »[1] .

ومشكلة صاحب الوساطة أنه لا يجد مقابلاً للنوم غير اليقظة ومن هنا ذهب إلى أن المتنبّي قد أراد بالسهاد اليقظة ، والذي حمله على ذلك طلب القافية كما يرى العكبري في شرحه للديوان[2] والذي دفع صاحب الوساطة إلى حصر المقابلة بين اليقظة والنوم إنما هو ما جرى عليه العرف في اللغة من ناحية ، واستخدام أشجع السلمي لهذين الحدّين في بيتيه السالفين من ناحية أخرى ، ولذلك لم ينظر إلى السّهاد على أنه قيمة قائمة في ذاتها ولذاتها وليست بديلاً لليقظة حُمِل عليها الشاعر حملاً فرضتْه ضرورة القافية .

والقصدية في الشعر ينبغي أن تمنعنا من أن نأخذ أي ظاهرة فيه مأخذ الضرورة وهذا يعني أصالة كلمة السّهاد في السياق الذي جاءت فيه ، ومن هنا فإن علينا أن نعيد النظر في بيت المتنبّي محاولين إدراك الرؤيا التي أفضت إلى إزاحة اليقظة وإحلال السهاد محلّها ، فإذا فعلنا ذلك أدركنا أن المتنبي لا يترك لليقظة مكانًا إذ إنه يلمح فيها معاني الحياة والانتباه والصحة والقوة باعتبار أنها هي والنوم تشكّلان طرفي الحالة الطبيعية للإنسان ، غير أن الجبن الذي لا يجد صاحبه لجنبه مضجعًا كما جاء في البيت السابق على هذا البيت لا يترك لليقظة مكانًا فصاحبه متوتّر بين حالين : هروب إلى النوم لا يفلت فيه من المطاردة وسهادٌ لا ينعتق فيه من الخوف ..

والرمح المغروس في الكُلى لا يؤخذ على أنه محاولة من المتنبي للخروج عن السيوف المسلولة عند أشجع ، وإنما هو امتداد لتلك الرؤيا التي فرشت شوك القتاد لجنب الجبان في البيت الذي قبله ، وهي الرماح التي ظلّت تتراءى في القصيدة من بيت لبيت حتى تلاقت بالهموم لا تسكن إلا القلب في قوله :

وقد صفتْ الأسنة من هموم ... فما يخطرن إلاّ في فؤاد ..

وهكذا ففي سياق الجبن وشوك القتاد والرماح المغروسة في الكُلى لا يعود لليقظة مكان فتزاح لكي يقوم السُّهد مكانها ، والسُّهد من شأنه أن يلعب دورًا آخر غير اليقظة ، فليس

---

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة ٢٥٣ .

(٢) ديوان المتنبي بشرح العكبري ١ / ٣٦٤ .

هو نقيض النوم وضده وإنما هو امتناع النوم أصلاً ، ومن هنا لا يترك السهاد معنى للنوم الذي جاء في صدر البيت ، ذلك أن النوم الذي يتراءى فيه الرمح يفتك بالكل ليس نومًا بل كابوسًا ينتزع من النوم معنى السكينة والهدوء .

وهكذا فإن المعنى في بيت المتنبي لا يمكن أن يتحقّق إلاّ من شبكة كبيرة من العلاقات ، تفضي الكلمات فيها بعضها إلى بعض وتتنازع بينها الدلالة على نحو يكشف عن توتّر كبير في اللغة ، وهو توتر لا يمكن التأتي إليه إذا ما نظرنا إلى المعنى على أنه فكرة يتوارثها الشعراء لا يزيد دور اللاحق فيها عن محاولة تزيينها أو المبالغة فيها ، كي ينجو من تهمة السرقة وينال وسام الاستحقاق .

إن مثل هذه العلاقة المتوترة بين الأبيات التي جرت كتب البلاغة والنقد على إدراجها في باب السرقات ـ علاقةٌ لا يمكن أن يدرك مدى عمقها وبعدها غير من حملوا على مضايقها من الشعراء على نحو ما تكشف لنا القصة التي رواها ابن رشيق في العمدة عن أبي تمام حينما قال :

« وكان أبو تمام يُكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره ، حكى ذلك عنه بعض أصحابه ، قال : استأذنت عليه ، وكان لا يستتر عني ـ فأذن لي فدخلت ، فإذا هو في بيت مصهرج قد غسل بالماء ، يتقلّب يمينًا وشمالاً فقلتُ : لقد بلغ بك الحرّ مبلغًا شديدًا ، قال : لا ، ولكن غيره ، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما أطلق من عقال ، فقال الآن وردت ، ثم استمدّ وكتب شيئًا لا أعرفه ، ثم قال : أتدري ما كنتُ فيه مذ الآن ؟ قلت : كلاّ ، قال : قول أبي نواس :

كالدهر فيه شراسة وليان

أردت معناه فشمس عليّ حتى أمكن الله منه فصنعتُ :

شرست ، بل لنت ، بل قانبت ذاك بذا فأنت لاشك فيك السهل والجبل »[1]

ولأن عمل الشعر عند ابن رشيق لا يحوجُ إلى مثل هذا الجهد والعناء فقد علّق على

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ٣/١١ وهو من قصيدته في مدح المعتصم ومطلعها

فحواك عين على نجواك يا فتلُ حتّام لا يتقضى قولك الخطِلُ

القصة قائلاً : « ولعمري لو سكت هذا الحاكي لتمّ البيت بما كان داخل البيت ؛ لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمّل بيّن »[1] .

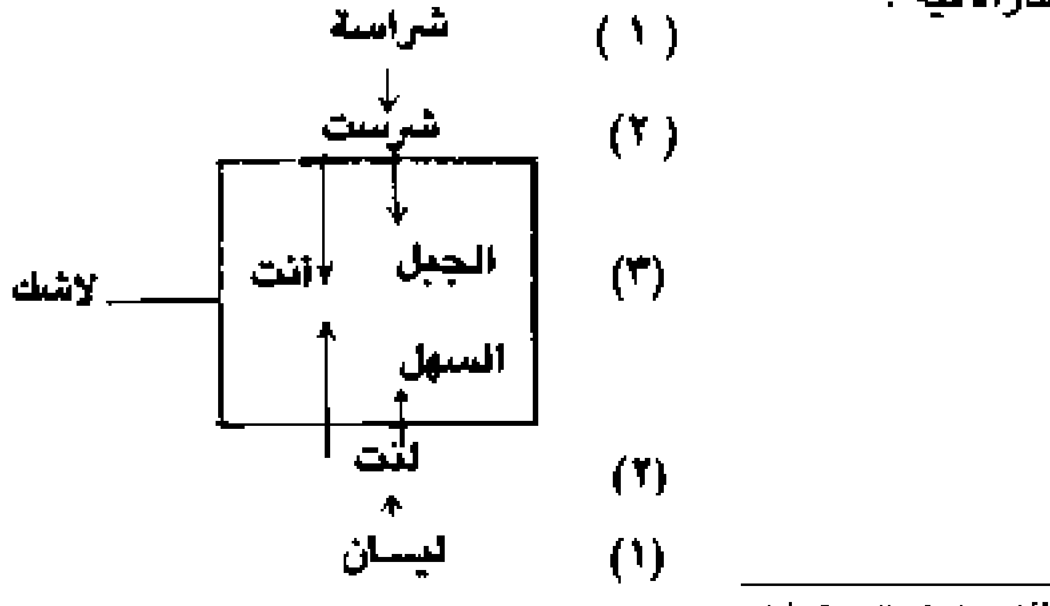
غير أن الأمر عند أبي تمام كان على خلاف ذلك ، فقد كان قلقه قلق من أراد أن يبلغ بالفكرة الشعرية مداها ، ولذا لم يتوقف عند حدود التقابل بين الشراسة واللين بل استخرج منهما ضدين آخرين ألّف بينهما ، فكان منهما السهل والجبل اللذين أسبغهما على الممدوح ، ولعل ذلك هو البعد الذي دفع ابن رشيق إلى اعتقاد التكلّف والصنعة في البيت .

ولغة أبي تمام تنزع نحو البلوغ بالفكرة الشعرية إلى آفاقها القصوى ومن هنا نراه ينتزع من مصادر أبي نواس الأفعال :

شراسة ← شرستَ
اللبان ← لنتَ

ثم تتصل هذه الأفعال بفاعلها ، يتجلّى في ضمير التاء التي تسند إليه فلم يعد في الممدوح شراسة وليان بل إنه شَرس ولان بما يمنحه إسناد الفعل إليه من توتّر وبعد .

ثم تنهض (بل) لتضرب عن ذلك المستوى مؤسّسة لما سوف يليها من مستوى تأخذ فيه الشراسة والليان أفقًا جديدًا تمتزجان به في حركة تلتقي فيها الأضداد ، ويبرز الضمير بعد ذلك (أنت) وكأنه ينشقّ من الضمير المتصل فيقوم ناهضًا بنفسه يدفع الشك باليقين فتتراءى فيه الجملة المعترضة ـ لاشك ـ وكأنها ترتفع بهذا المستوى الشعري عن أي ممارلة فيه .



(١) ابن رشيق : العمدة ١ / ٢٠٩ .

إن عمل الشعراء المحدثين كان تكثيفاً للغة بما انتهت إليه من أبعاد شعرية عند من سبقهم ، وهو عمل لا يمكن إدراكه بأخذه مأخذ السرقة أو النظر إليه على أنه محاولة ذكية للتميّز عن السابقين بل هو عمل أصيل من أعمال الشاعرية يستوجب الوقوف عنده للكشف عن أبعاد اللغة الشعرية ومعانيها التي تطرحها تقاطعات السياقات المختلفة عند الشعراء المحدثين .

الآمدي : أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي .
ـ الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري .
تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر الطبعة الثانية ١٣٩٢هـ ـ ١٩٧٢م .
الافوه الأودي :
ـ الديوان
ضمن مجموعة (الطرائف الأدبية) تصحيح وتخريج عبدالعزيز الميمني ، دار الكتب العلمية ، بيروت .
التبريزي : أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني التبريزي .
ـ شرح ديوان أبي تمّام .
تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة الطبعة الرابعة .
الجرجاني : القاضي علي عبدالعزيز الجرجاني .
ـ الوساطة بين المتنبّي وخصومه .
تحقيق أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، الحلبي ، القاهرة .
الجرجاني : عبدالقاهر الجرجاني .
ـ دلائل الاعجاز .
تصحيح محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ١٣٩٨هـ ـ ١٩٧٨م .
ابن رشيق القيرواني : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني .
ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده .
تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار الجيل ، بيروت الطبعة الرابعة ١٩٧٢م .
ابي سعيد الأندلسي :
ـ نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب .
تحقيق الدكتور نصرت عبدالرحمن ، مكتبة الأقصى عمان ، ١٩٨٢م .
العكبري : أبو البقاء العكبري .
ـ شرح ديوان المتنبّي .
دار المعرفة ، بيروت ١٣٩٧هـ ، ضبط الأبياري ، السقّا ، شلبي .

ابن طباطبا العلوي :
- عيار الشعر .
تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ١٩٨٠م .
مسلم بن الوليد :
- الديوان .
تحقيق د . سامي الدهان ، دار المعارف ، مصر .
ابن منظور : جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور .
- لسان العرب .
دار صادر ، بيروت .

المداخلات على بحث الاستاذ سعيد السريحي

■ **الدكتور محمد مريسي الحارثي :**

يقضى علـى المـرء في أيـام محنتـه
حتـى يـرى حسنًـا ماليس بـالحسـن

الأخ سعيد من الزملاء الذين عرفتهم مغروسين في التراث غرسًا جيدًا لكنه من المفتونين بغير التراث أيضًا .

إحساس نقادنا القدماء بأن الشعراء سبقوا إلى كل شيء ليس إحساسًا مقصورًا على النقاد وإنما هو إحساس الشعراء قبل النقاد . وعندما أحس النقاد بمشكلة الشعراء حاولوا أن يضعوا لها حلًّا .

هذه القضية ،قضية السرقات ،تفيدنا في التأكيد على أن المعاني لا متناهية وأن الألفاظ متناهية ، وإذا اتفقنا على هذه الأرضية جاء الصلح والتصالح وبدأنا نفهم بعضنا .

السرقة موجودة لا محالة ، والتبريرات في دفعها عن هذا وذاك أمر لا تقره السياقات والفكر والصورة ، بل والألفاظ أيضًا .

القضية أن الأخ سعيد السريحي لايهتم بالسياقات وبالدلالات السياقية . وإنما يهتم بالإيحاء الذي يتكيء عليه كثيرًا ويخرج به من حدود التوسع والمبالغة في الاستعارة إلى آفاق يطمح إليها لكنها في رأيي لاتنضبط إذا لم نتعامل مع العلاقات والدلالات السياقية في التراكيب فمع عوامل أخرى قد لاتنضبط هذه الإيحاءات فتصبح في متاهات وربما لو انضبطنا قليلاً لوصلنا إلى منطقة وسط نجتمع حولها .. ولاشك أن الفضيلة وسط بين نقيضين .. وشكرًا .

■ **الدكتور محمد الهدلق :**

هذا بحث قيم وليس بغريب على الأخ سعيد السريحي أن يأتي بمثل هذا البحث وأنا ممن يقرءون له وقد قرأت كتابه عن أبي تمام وشدني كثيرًا ذلك التحليل الجيد الذي وجدته فيه

ولازلت أذكر تحليله لتلك القصيدة الضادية لأبي تمام ، لكن من استعراضي لهذا البحث ومن سماعي ماسمعت منه عز عليّ أنه قد ندت عنه فقرة يسيرة كان بإمكانها أن ترتفع بهذا البحث إلى درجات أعلى وبخاصة عندما يناقش قصة تتبع العقبان للجيش ، لو تفضل الأخ سعيد فعاد إلى كتاب الاستدراك لضياء الدين بن الأثير فإنه سيجد أن ضياء الدين ابن الأثير قد ناقش هذه القضية وهذه الأبيات مناقشة جيدة جدًا وكان يقول إن الشعراء الذين تعاوروا ذلك المعنى لم يأتوا فيه بجديد منذ النابغة :

إذا ما غزوا بالجيش ...

وحميد بن ثور ومسلم :

قد عود الطير عادات وثقن بها ...

وأبو نواس :

تتأيا الطير غدوته ...

والمتنبي :

سحاب من العقبان

وهذا كله أمر واحد تقريبًا من وجهة نظر النقاد القدماء ، ولكن متى حدث التطور ؟ حدث التطور حينما جاء شاعر آخر فلم يتعرض لهذه الصورة بهذه الطريقة المباشرة وإنما تحايل عليها فأبدى لنا صورة أخرى حيث قال :

أشربت أرواح العدا وقلوبها
أبدا فأنفسها إليك تطير
لو حاكمتك فطالبتك بذحلها
شهدت عليك ثعالب ونسور

لم يعد المعنى ذلك المعنى الغفل الذي تعاوره الشعراء ، بل إن الشاعر هنا قد طور المعنى بحيث أوجد لنا هيئة محكمة ومحلفين وشهودًا ، وهذا شيء جديد استأثر به هذا الشاعر ، من أجل ذا فإن أولئك النقاد يرون أن هذا الشاعر قد طور في المعنى أو طور في الصياغة فحق له أن يأخذ هذا المعنى وأن ينسب إليه .. وشكرًا .

■ **الدكتور كمال أبو ديب :**

الحقيقة انني سعيد جدًا بسعيد وبهذا الفكر اللامع في تناوله لهذه المجموعة من الأبيات واضاءته لها اضاءة جديدة تمامًا ، من الواضح أن وراء هذا العمل محاولة لاقتراح مباديء نقدية يصدر عنها المحاضر في تحليله ، ليس الأمر أمر خلاف حول عدد من الأبيات لكنه خلاف حول المباديء النقدية التي يستخدمها الناقد في تحليله للأبيات .

وجليٌ أن هناك مبدأين أو على الأقل أنا شخصيًا لم أستطع أن ألتمس إلا مبدأين يمكن أن يقال أن تحليل الدكتور سعيد يستند إليهما ، الأول هو الدلالة السياقية أو العلاقة بين البيت الشعري والسياق الكلي الذي يقع فيه وهو سياق القصيدة بأكملها وكنت اتمنى لو أن هذا المبدأ أبرز في جميع الحالات ، هناك حالة واحدة ـ هي الحالة الأولى فيما أظن ـ والنص ليس أمامي ـ ابرزت فيها الاشارة إلى السياق باعتباره في النهاية المرجع لعملية التحليل .

كنت أتمنى أن أرى مزيدًا من الإلحاح في كل النقاط التي نوقشت على هذا المبدأ النقدي لكي يكون الأمر اكثر انتظامًا ولكي يبرز المبدأ إلى درجة لايعود معها خفيًا على متلق كالدكتور الحارثي مثلاً ، إن هناك مبدأ نقديًا جديدًا يطرح هذا المبدأ السياقي أو السياق على خلاف مع المبدأ النقدي الذي ساد في تحليل النقاد القدماء الذين اشار إليهم الدكتور سعيد لهذه الأبيات نفسها وهو مبدأ العزلة ، مبدأ يدرس البيت في عزلة عن سياقه .

المبدأ النظري الثاني الذي يلوح وراء التحليل هو مبدأ التعددية ، لكي أضع الأمور ببساطة بمعنى أننا أمام قراءة تحاول أن تفجر أكبر عدد ممكن من الدلالات وتترك هذه التعددية في حد ذاتها قيمة نقدية دون أن تحل اشكالية التعدد بإعادتها إلى واحد عن طريق اللجوء إلى السياق مثلاً لتفضيل دلالة على دلالة غيرها كما كان المبدأ النقدي السائد حتى في أفضل الحالات التي تتجلى عند عبد القاهر الجرجاني في معالجته لمشكلة الغموض مثلاً .

إذن من الواضح أن هناك نمطًا من التفكير النقدي مختلفًا عن النمط الذي ساد تعامل النقاد القدماء الذين سماهم الدكتور سعيد مع هذه الأبيات ، ويتمنى المرء أن يرى مثل هذا التحليل في الواقع يخرج من اطار مشكلة السرقات لأنها في النهاية لاتترك أمامنا إلا فضاءً محدودًا للحركة فيه ، فنحن في النهاية لانزال نتحرك في اطار محاولة اكتشاف الاضافات ، ما الذي اضافه هذا الفنان ، هذا الشاعر ، إلى شاعر غيره ؟ أما إذا أخرجت العملية من اطار هذا الفضاء الضيق إلى فضاء أوسع فإن نتائجها ستكون ثرية جدًا دون شك .

هناك اقتراح واحد يبدو لي جديرًا بأن يطرح هو محاولة فهم مشكلة السرقات وهذه الدرجة الهائلة من العناية بها في اطار ثقافة نتصورها نحن أو طرحت نفسها في كثير من

الحالات باعتبارها ثقافة تقليد من جهة وباعتبارها ثقافة تلح في هذه النقطة بالذات على الإبداع والاختلاف من جهة ثانية . الولع بالسرقات وبدراستها في تقديري يظهر هوسًا بالإبداع ، بالابتكار ، بالتجديد ، بعدم النقل ، بالاختلاف لدى نقاد معظم الأطروحات التي يطرحونها في نفس السياق النقدي ، أطروحات تقوم على ضرورة أن يكون الشاعر استمرارًا للسابق عليه وأن يدور عمله في الاطار الذي تشكل من قبله ، الآمدي مثلاً الذي أسس المعيار التقليدي هو أيضًا ممن ولعوا بكشف سرقات فلان وفلان لكي يؤكد على أهمية الابتكار والابداع .

في تقديري أن هذه المفارقة حادة جدًا وتستحق الكثير من التأمل ومحاولة فهم ماينطوي تحتها على صعيد البنية الذهنية ، البنية الفكرية الكلية في الثقافة العربية وشكرًا .

■ **الدكتور حمادي صمود :**

أعجبني في هذا العمل تركيز صاحبه بصفة غير صريحة على أمر أساسي وهو كأنه يقول من تحليله لهذه الأبيات ومن رده على النقاد الذين تناولوا السرقة فيها كأنه يقول ، إن مسألة السرقة الأدبية إنما هي قضية مشدودة إلى فهم للغة وتصور لفعل الكتابة وللابداع ، وإننا متى تحولنا عن ذلك الفهم ونظرنا إلى الكتابة نظرة مغايرة أمكننا أن نفهم هذه القضية وأن نتجاوزها ، هذا أمر لم يصرح به ـ ربما علنًا ـ صاحب البحث ولكنه هو الأمر الذي في تصوري ينبني عليه كل البحث وهو مهم جدًا ، أنا في نظري قضية السرقة مدخل من المداخل المهمة جدًا لفهم تصور العرب لفعل الكتابة ، فعلاً مامعنى الابداع ؟

ومتى انتهيت من هذه الملاحظة أريد أن أسأل سؤالين : أنا لا أشك في أنك تعرف أن المسألة فضت فضًا نظريًا مقبولاً في القرن الخامس وأن للجرجاني نصًا معروفًا في موقع ممتاز من كتابه دلائل الاعجاز ينسف فيه بصفة لا غبار عليها مبحث السرقة اعتمادًا على مقولتيه المشهورتين وهما مقولة الصورة ومقولة النظم ، فالجرجاني لايرى سرقة إلا في المحاكاة ، أما ماعدا ذلك فليست هناك سرقة ووددت أن تذكر بهذا ، كيف أن الأمر إذن حسم حسمًا نظريًا في رأي متطور في القرن الخامس .

السؤال الثاني : ألا يمكن في مبحث كهذا أن نعمق النظر بالاضافة إلى ماذكرت من فهم قضية الابداع إلى أمور نبحث من خلالها عن مسببات هذه القضية في التراث النقدي وسؤالي إليك هو ألاّ تكون المشافهة سببًا من الأسباب الرئيسية التي جعلت مسألة السرقة مسألة مهمة في النقد العربي إلى القرن الخامس ؟ وشكرًا .

■ **الدكتور محمد السيد الجَلَيْنْد :**

في الحقيقة عندي كلمة شكر وملاحظتان ، أتوجه بكلمة شكر خالصة إلى هذا النادي الأدبي بجدة لما لمسته من هذا النشاط الثقافي الرائع فقد عقد في خلال إقامتي في هذا الفندق أربع ندوات وندوة بامتداد هذا الأسبوع وهذا عمل في حد ذاته رائع جدًّا يدل على نشاط القائمين على هذا النادي فشكرًا لهم باسمكم جميعًا .

أما الملاحظتان فتتعلقان بموضوع هذه الندوة ، الملاحظة الأولى أنني كضيف على هذه الندوة لاحظت من خلال تتبع البحوث الملقاة أن الذين يدرسون النقد أو البلاغة العربية ولعل هذه ليست خاصة بدارسي البلاغة قد حصروا أنفسهم في قراءة كتب البلاغة فقط ، وموضوع الندوة هو قراءة جديدة في تراثنا النقدي وأعتقد أن الأساتذة الأفاضل لو استشاروا بعض الكتب خارج نطاق البلاغة لأفادونا بالاضافة إلى ما استفدنا به في هذه الندوة ، فمباحث الدلالة قد بحثت على نطاق أوسع في كتب أصول الفقه فلايكاد يخلو كتاب من كتب الأصول إلا وفي مقدمته مبحث في الدلالة ، دلالة الكلمة داخل الجملة والجملة داخل السياق العام وأهمية السياق في فهم دلالة الكلمة مفردة ، كذلك كتب علم الكلام والفلسفة لايكاد يخلو كتاب منها إلا وفيه مبحث خاص بالمعرفة وبمبحث الدلالة وأعتقد أن هذا التخصص الدقيق الذي حصرنا أنفسنا فيه الآن لم يعرفه تراثنا على الأقل في القرون التي حصرنا فيها موضوع الندوة ، فلو كنا جمعنا بين هذه الانماط المختلفة من المعارف لربما كانت فائدة الندوة للجمهور المستمع أكثر بالاضافة إلى ما استفدنا به من حضراتكم .

ملاحظة أخرى ان الندوة قد تمخضت عن تيارين ، التيار الأول يمكن أن يسمى بالتيار الحداثي والتيار الثاني هو التيار التراثي ، والقضية من وجهة نظري ليست «مانعة جمع» وأيضًا ليست «مانعة خلو» حسب تعبير المناطقة ، فليس من الضروري أن يكون التراثيون مرفوضين من وجهة نظر الحداثيين ، وليس من الضروري أيضًا أن يكون الحداثيون مرفوضين من وجهة نظر التراثيين وهذه مهمة اللجنة المشكلة لصياغة البيان الذي تتمخض عنه هذه الندوة ، نريد منها بصراحة أن تضع أيدينا على القدر المشترك بين التراثيين والحداثيين لأن القضية لاتخلو من قدر مشترك وإذا خلت من هذا القدر المشترك أعتقد أنه لا مجال للالتقاء .

هذا ما أودّه والكل يتمناه لأن الحداثيين لايتشبثون بالحداثة لمجرد جدتها ولكن لما فيها من عناصر مفيدة وكذلك التراثيون لايتشبثون بالتراث لمجرد قدمه فهم لايتعبدون بكل قديم وإنما لما فيه من أصالة وعناصر وقيم اخلاقية ودينية الكل حريص عليها ، فالطرفان حريص

كل منهما على ماعند الآخر مما هو مفيد ومهمة هذه اللجنة أن تضع أيدينا على هذا القدر المشترك المفيد حتى نخرج من الندوة بقدر من الوفاق أكثر مما نخرج من الاختلاف ، وشكرًا .

تعقيب الباحث على المداخلات

يبدأ أخي الدكتور محمد مريسي بشاهد يتمثل به فيقول :

يُقضى على المرء في أيام محنته
حتى يرى حسنًا ماليس بالحسن

وأتذكر مايومىء إليه من المحنة فأقول :

ولو أنني أسعى لأدنى معيشة
كفاني ، ولم أطلب ، قليل من المال
ولكنما أسعى لمجد مؤثل
وقد يدرك المجد المؤثل أمثالي

وفي سبيل ذلك ليس لي إلا أن أتمثل بكلمة المتنبي :

فيا شئت ياطرقي فكوني
أذاة أو حياة أو هلاكا

ولست أريد أن أسرب من أمر هذه المحنة شيئًا إلى الندوة ذلك أني أتمثل بقول شاعر ثالث يقول :

كيس رمل ..
تعرض للنار من جانبيه ..
وكتم .. حرصًا على سمعة البندقية

والدكتور محمد مريسي يقول إنني مغروس في التراث ويقول إنني مفتون بغير التراث ويقول «أيضًا» ، ولو لم يقل «أيضًا» لساعته عن ذاك «فأيضًا» تجعل من افتتاني بغير التراث «أيضًا» ميزة لي أتمنى أن يمن الله بها على الدكتور محمد ذلك أن الافتتان بالثقافة إنما هو بحكم أنها ثقافة إنسانية هي ملك للإنسان وأن الحكمة هي ضالة المؤمن أنىّ وجدها

فهو احق بها ، ولست اخال الدكتور المريسي إلا مضيفًا «أيضًا» لانه يعلم أننا نشرب من إناء واحد وأننا في جامعة واحدة مضت لنا سنون فيها ليست بأقل من تلك السنين التي قال عنها الشاعر :

دعـانـي من نجـد فـإن سنينـه
لـعبـن بنـا شيبًـا وشيبننـا مـردًا

ويقول الدكتور محمد المريسي إنني لا أهتم بالدلالة السياقية والدكتور كمال يقول إن الدلالة السياقية لدي هي الاساس الذي ينبثق منه البحث أو هي مبدئي النقدي الذي ينبثق به البحث ، ولي أن اقابل بين الرايين غير أنني أخال أن بحثي الذي كان ينقب عن الكلمة خلف الكلمة ويؤكد أن مايعرف بالزيادة ليس بزيادة وإنما هو أصل لايمكن أن ندرك الأصل الذي سبقه إلا في ضوئه ، أخال أن ذلك إمعان في فهم العلاقة السياقية فأنا رجل مفتون بالسياق مأخوذ به مؤكد عليه .

ويقول الدكتور المريسي إن الشاعر انما يتعامل باللغة في اطار التوسع والاستعارة ثم يبني على ذلك مايبني عليه من فكرة ضبط الاشياء وربطها لتصحيح المتاهات فأقول لو كنت أسلم لك بأن القضية قضية توسع واستعارة لسلمت لك بمسائل الضبط والربط ، أما المسألة لدي فليست توسعًا واستعارة ولكنها مسألة لغة يتعامل معها الشاعر كما قال أخونا الأستاذ حسين بافقيه كما يتعامل معها الرجل الأول يتعامل معها فيكون استعماله لها أساسًا لايمكن أن يؤخذ على أنه استعارة أو نقل او تحويل أو مجرد توسع ، أما عملية الانضباط لكي لانقع في المتاهات فأظن أن مخرجنا من ذلك هو العلاقات السياقية ، أما المعاني فأنا لم أخرج عن معنى المعجم العربي ودلالاته فحينما حللت «العقبان» ، إنما حللتها من دلالة لسان العرب على أن العقاب هو الطير والعقاب هو الراية والعقاب هو الحرب فأنا فتقت هذه العلاقات الكامنة مستعينًا بالمعجم العربي ، وذلـك هو الانضبـاط ، فالانضباط هو أن نبحث عن معنى الكلمة ، عن كل ماتحمله الكلمة ، هذه الكلمة التي هي عبارة عن قصيدة ، قصيدة معلبة ، عالم شعري يكمن خلف الكلمة ، الإنسان منذ تعامل بالكلمة حمل تاريخه وتجربته كاملة في أتون الكلمة المحترقة بحيث إن الشاعر يفتح هذا القمقم لينطلق منه مارد المعنى ثم يعمد الشاعر بعد ذلك إلى أن يقتنص من هذا المارد أشياء بادخاله في علاقات سياقية ، إذن الكلمة في حد ذاتها متاهة والذي يوقفنا على معالم في هذه المتاهة هو السياق ، فالسياق هو الذي يخرجنا من المتاهة .

تلك هي ملاحظات الدكتور محمد مريسي .

أما أستاذي الكريم الدكتور الهدلق فأقول له ، شكرًا جزيلاً على اطرائك لي ، أما الفقرة التي عند ابن الأثير ، فبحق لم أرها ، غير أني أظن أن أشياء كثيرة في التراث هي من ماء واحد ويغني بعضها عن بعض ، ليس ذلك عذرًا عن تقصيري فأنا مقصر ، إنني لم أرها غير أنني لا أخال وأنا أتحرك ضمن الاطار المعرفي الذي هيمن على هذا النقد أقول لا أخال أن مثل فقرة ضياء بن الأثير بامكانها أن تغير تركيبة البحث وإنما ستزيده شاهدًا ، فابن الأثير نفسه يقول إن الصورة ظلت واحدة يتعاورها الشعراء حتى جاء الشاعر فتحايل عليها فأبدى صورة أخرى ، إذن فابن الأثير لايزال يفكر في اطار المعنى الواحد ويجعل من الصور السابقة صورة واحدة مكررة دون أن يوضح الفرق مابينها والبحث قام على أساس محاولة اقتناص الفرق في المتماثل .

فإذن ابن الأثير سيكون زيادة مثال وجهد يحسب له في ظل السياق المعرفي الذي ينتمي إليه غير أنه سيظل داخلاً في اطار السياق الذي تحدثت عنه .

شكرًا للدكتور كمال أبو ديب على ملاحظاته ، وأقول هي الدلالة السياقية أتحرك في اطارها أما التعددية التي تفجر الدلالات دون أن تحلها فأخال أن عدم حلها هو مطلب نقدي .

أما أن أعيد الأمثلة الأخرى التي تحدثت بها عن أبي تمام مثلاً أو المتنبي إلى سياقاتها في القصيدة كاملة فذلك ماكان ينبغي أن يكون ، لولا أنني كنت أتعرض لمثال واحد هو مثال أبي نواس الذي أرجعته إلى قصيدته ثم أتيت بأمثلة من خلال مخالفتها أو خروجها عن سياق أبي نواس في الوقت الذي تتكيء عليه في تفتيق اللغة ، وإلا فالبحث يقتضي أن أتحرك في اطار القصيدة كاملة .

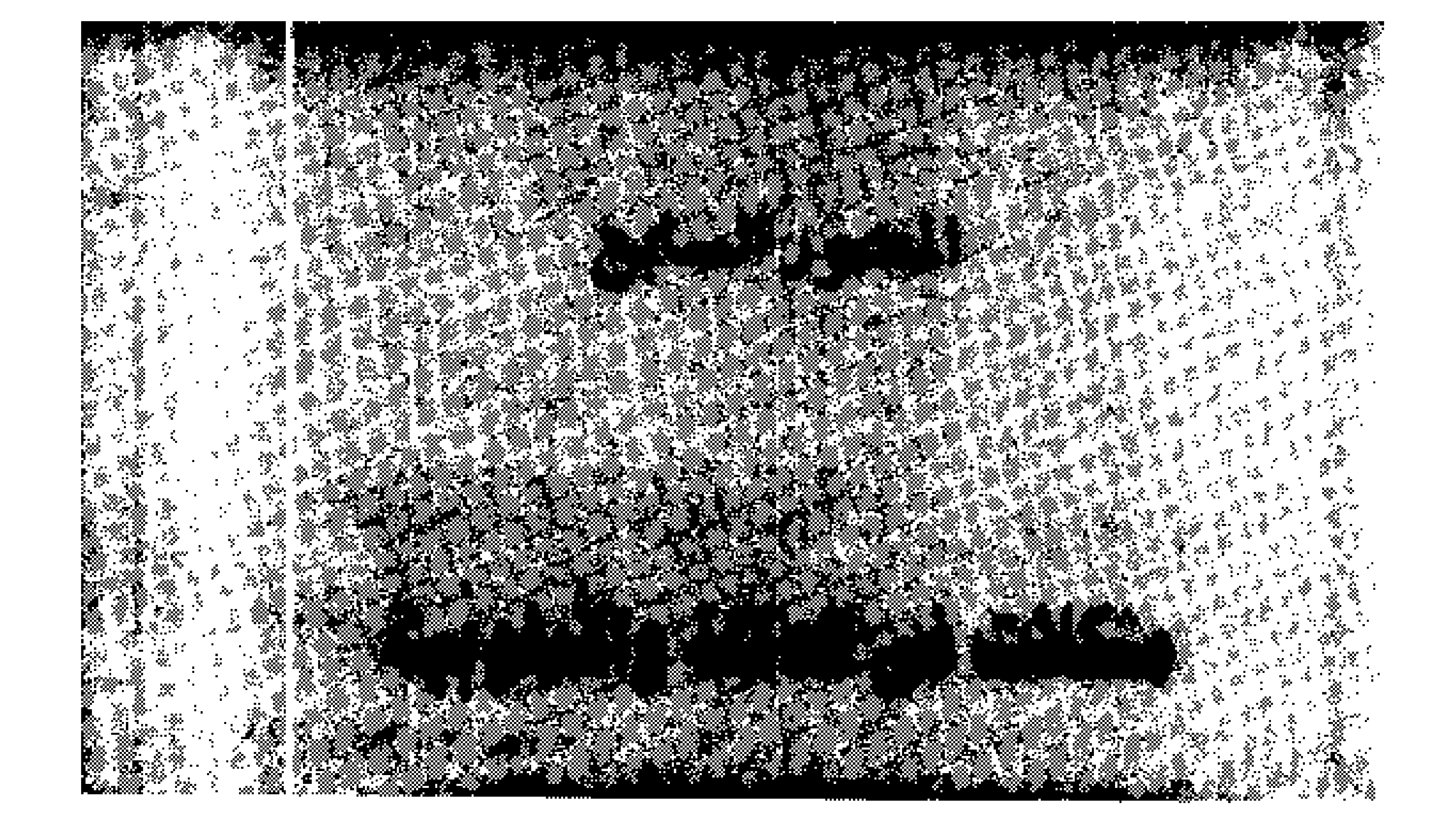
بالنسبة لضرورة أن أخرج من باب السرقات إلى باب أوسع يقف على الشعر العربي أود أن أقول : إن البحث مستل من كتاب تجاوز الأربعمائة صفحة كان فيه الوقوف على الشعر وقوفًا على مختلف الأشياء والمعالم وآثرت أن أطرح هذه الجزئية استفادة مما قد تتفضلون بإرشادي إليه .

بالنسبة لاقتراح الدكتور كمال محاولة فهم مشكلة السرقات في اطار ثقافة التقليد التي تلح على الابداع ، أخال أن القضية مرتبطة بالتقليد ذلك أننا لو نظرنا في بعض كتب النقاد الأوائل ستجدهم يتحدثون عن أن الشاعر القديم هو السابق وهو صاحب الفضل وهو صاحب المزية وأن مايحسن لدى المتأخرين إنما سبقوا إليه ، لذلك اتجهوا إلى اشعار المحدثين لإلغائهم بحكم أن الأصل هو الأفضل وهو السابق وان هذه الحسنات قد سبقوا إليها فاعادوا قراءة الشعر العربي ليستخرجوا منه السرقات وكانت في البدء محاولة

لإسقاط المتأخر بفضل المتقدم ، لذلك نجدها عند الآمدي تتكيء على العلاقة بين شعر أبي تمام والشعر القديم ثم تحركت بعد ذلك لتصبح بين المتنبي والشعراء الآخرين مثلاً ، ففكرة الأصل انبثقت من التقليد ومن أن الشاعر الجديد لاقيمة له وأن الشاعر القديم هو الأصل ، ومن هنا حاولوا أن يلغوا حسنات الجديد بحكم أنهم سبقوا إليها ، وهنا نصّ صريح لا أذكر الآن قائله يقول «وما من شيء حسن إلا وقد سبقوا إليه» ، ففكرة الأسبقية هذه هي التي انبثقت منها قضية السرقات ، لكن كما تفضل الدكتور كمال أن ثمة توترًا ملحًّا فعلاً بين أنهم يلحون على الشاعر الجديد أن يأتي بجديد في الوقت الذي يدينون فيه الخروج عن نسق الكلمات ، ولعل هذه تفسر لنا كيف أن هذا الخروج الذي يطالبون الشاعر فيه بجديد انما يأتي مشروطًا بأن يكون على النسق الذي سبقه إليه القديم .

بالنسبة للدكتور صمود يقول إن عبدالقاهر الجرجاني قد حل القضية من أساسها وأقول ربما حل عبدالقاهر مشكلة المصطلح أو أزال المعنى الخلقي عن فكرة السرقة لكن فكرة المعنى لدى عبدالقاهر الجرجاني هي التي تجعل الجديد في اطار القديم فهو لايزال يتحرك في اطار القديم ويعترف ان الشاعر الجديد يضيف ويبدع وهو صاحب الحق .. لكن يرى ان هذه الاضافات ليست سوى زيادة على المعنى القديم كما رأينا في بدء هذا البحث قال : إن النابغة قد ذكر الأصل وذهب إلى كذا .. وأبو نواس ذهب إلى الفرع ودل على الأصل بدلالة الفحوى . فعبدالقاهر لايزال يتحرك في اطار السابق وان ثمة أصلاً ينبثق منه الشعراء ويتعاودونه من ناحية أو أخرى فماتزال القضية قائمة في الذهن لم تحل وإن كانت مشكلة السرقة في حد ذاتها كمبحث له دلالة أخلاقية قد حُلَّت .. اما الشفهية التي تحدث عنها الدكتور صمود فلست أدرك تمامًا ماذا يقصد ..

حديث الدكتور محمد الجَلَيّنْد ليس في بحثي وإنما هو في الندوة عامة وأشكره على آرائه التي قالها .



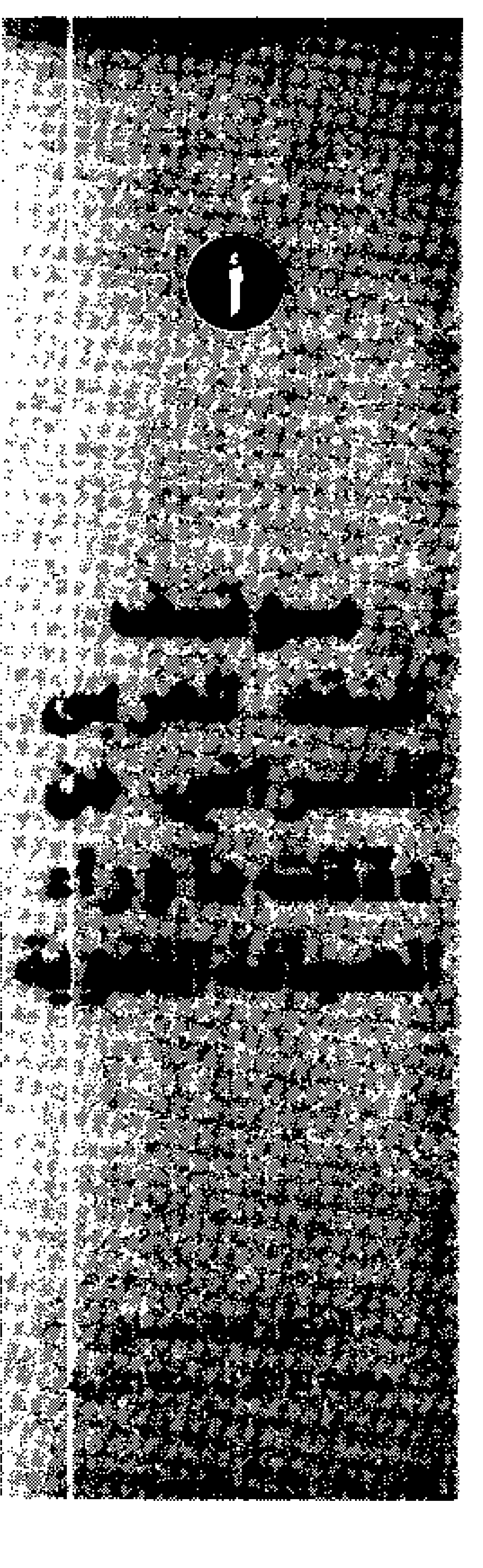
أ . موقف النقد العربي التراثي من دلالات ما وراء الصياغة اللغوية
د . تمام حسان

ب . قراءة أسلوبية فى كتاب سيبويه . د . شكرى عياد

جـ . مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية
د . سعد مصلوح

د . جماليات الالتفات : د . عز الدين اسماعيل

هـ . طراز التوشيح بين الانحراف والتناص . د . صلاح فضل



● يقصد بالنقد التراثي النقد العربي القديم ويخرج من دائرة هذا القصد ما نقرؤه اليوم من نقد يجري على النهج التقليدي الموروث عن القدماء كالصولي والجرجاني والعسكري وغيرهم . والمقصود بدلالات ماوراء الصياغة اللغوية ظواهر مما نعرفه من قراءتنا للمجازات التي جاء بها القدماء، وقد عبّر الصولي عن هذه الظواهر بأنها : « تحيط بها المعرفة ولا تدركها الصفة »، وشبهها بعضهم « بالرائحة العطرية التي تشم ولا تفرك ». فلقد تكلم الأقدمون عن الألفاظ ذات الجرس والحسنة التأليف كما تكلموا عن جزالة العبارة وسلاسة الأسلوب وحسن الديباجة وقوة السبك وعن الماء والرونق . ومايزال الذين يقرأون النقد المشتمل على هذه المجازات يخرجون مما قرأوا بانطباعات مجردة لا تنم عن شيء محدد ، فلو طلب اليهم أن يصوغوا ما فهموا بعد القراءة في لغة محددة المصطلحات واضحة المقاصد ما بلغوا من ذلك شيئا على رغم ما وقر في أنفسهم من انطباع ، مادام هذا الانطباع لا تدركه الصفة .

ولقد خطر لي ان أشغل نفسي بمحاولة فهم المقصود بهذه المجازات بعد أن هيأ لنا مرّ العصور من أدوات الفهم مالم يكن مثله ميسرا للقدماء من السلف، ولاسيما مايستفاد اليوم من تقدم الدراسات اللغوية والأسلوبية من جهة، والدراسات النقدية والسيميولوجية من جهة اخرى ، فخرجت من محاولتي هذه بفهم ارجو ان يكون على صواب. فإن لم يكن فإني ارجو له أن يفتح لغيري باب التأمل في هذا الحقل من حقول تراثنا العربي النفيس . ولسوف يرى القاريء أن إيضاح بعض المجازات قد جاء شرحه بواسطة مصطلحات التراث نفسه، ولكن ربطه بهذه المصطلحات لم يكن مألوفا لدى النقاد . أما البعض الآخر فقد حاولنا أن نفسره في ضوء ما قدمه الينا الدرس الحديث وفيما يلي ايضاح لهذه المفاهيم :

١ ـ الجرس :

فرّق اللغويون قبل أن يفرق العلماء المحدثون في دراسة اللغة بين نوعين من الأصوات هما الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة،وكان الفرق بينهما حضور الأثر السمعي الناتج عن ذبذبة الأوتار الصوتية عند نطق الاصوات المجهورة ، وعدم حضور ذلك عند نطق الاصوات المهموسة. ومن الواضح ان حضور هذا الاثر السمعي هو الجرس،ومن ثم لا ينسب الجرس إلى الاصوات المهموسة . ولاشك أن الاصوات المجهورة تقع من حيث الجرس في طبقات أعلاها الحركات والمدود،وأدناها الأصوات الشداد ،فليس للباء المشكلة بالسكون مثلا قوة إسماع يعتد بها ولو أنك حاولت إطالة النطق بها لحال احتباس هواء النفس وراء الشفتين دون ذلك لعدم إمكان استمرار الإضافة إليه ، ومن ثم لا يمر هواء جديد بالأوتار الصوتية ،فلا يحدث جهر ولا جرس بعد ذلك،وتصبح الباء مجرد اقفال الشفتين وانحباس الهواء . وترتب طبقات الجرس في الأصوات المجهورة هكذا :

١ ـ الحركات والمدود (وأقوى الجرس جرس الألف والفتحة ويليه جرس الياء والواو / الكسرة والضمة) .

٢ ـ الأصوات المتوسطة : ر ل م ن و ى (واقواها جرسا الواو والياء) .

٣ ـ الأصوات الرخوة : ذ ز ظ ع غ (ض كما في النطق السعودي) .

٤ ـ الأصوات الشداد : ب ج د (ض كما في النطق المصري) .

فإذا كانت الكلمة مكونة من حروف قوية الإسماع حسن جرسها وإلا فلا . أضف إلى ذلك أن حسن الجرس يرتبط أيضا بحسن التأليف .

٢ ـ حسن التأليف :

إن حسن الجرس لا يتوقف على قوة الاسماع فقط لان الأصوات إذا قوي إسماعها مع تقارب مخارجها دخل على جرسها القبح من مدخل آخر هو ما عرف باسم تنافر الحروف . أما إذا تباعدت المخارج فإن اللفظ يوصف بحسن التأليف . كما توصف الكلمة حين يتحقق

لها الأمران بأنها « شعرية » . ولقد حاول المتأخرون من أمثال السبكي في كتابه « عروس الأفراح » أن يضبطوا حالات حسن التأليف ضبطا صوتيا علميا وجماليا . فإذا أريد للكلمة العربية ان تكون فصيحة في عرفهم فإنها ينبغي لمخارج حروفها ان تكون بحيث لا تتنافر الحروف . ولقد قسم السبكي مخارج الحروف العربية إلى مجموعات ثلاث سماها : المخارج القصوى (وهي مخرج الطبق وما وراءه)،والمخارج الدنيا (وهي الشفوية)،والمخارج الوسطى وهي مابين هاتين المجموعتين (من الأسنان إلى الغار).وكان بعض الأقدمين قد رتب على ذلك « أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت »،وأنه « إذا تباعدت مخارج الحروف حسن التأليف » . ويروي السيوطي عن السبكي «أن ثمة اثنى عشر مكانا لتوالي المخارج تتفاوت من حيث الفصاحة وحسن التأليف . وعلى الرغم من أن رؤية السبكي لهذا الموضوع لا تصمد للتمحيص نراها ضوءا كاشفا للراغبين في بحث هذه الظاهرة التي ترتبط بالذوق العربي في صياغة المفردات أقوى ارتباط وهي ظاهرة جمالية ذوقية ماتزال تأبى أن تدركها الصفة وإن أحاطت بها المعرفة .

ومما يتصل بذلك كذلك ما نعرفه الآن باسم المناسبة الصوتية . هذه المناسبة ترتبط ارتباطا وثيقا بتقدم المخارج وتأخرها سواء كان التقدم والتأخر من صفات الصوامت أم كان من صفات الصوائت.ولهذه المناسبة جانب يخضع للتقعيد وجانب آخر يصرّفه الذوق ، فأما ما ارتبط من ذلك بالتقعيد فمثاله ما نعرفه في طرق الصياغة اللفظية باسم « طلب الخفة » أي الهرب من التقاء صوتين يأتي عن التقائهما ثقل . وهكذا عرفنا أن الياء والواو عدوتان ،وأن الدال والزاي حين يلتقيان يطعن التقاؤهما في عربية الكلمة، وكذلك الصاد والجيم ، والقاف والجيم وهلم جرا . وكل قواعد التحوّل الصرفي من قبيل طلب الخفة . وأما الجانب الذوقي للمناسبة الصوتية فيبلغ أقصى مداه في شيوع السجع في بعض الصور . كما يمكن العثور عليه في الاختيار الفردي للكلمات الشعرية والمؤشرات الأسلوبية الأخرى .

٢ ـ السلاسة :

إذا كان حسن الجرس وحسن التأليف من صفات الألفاظ المفردة في الأصل (وإن بقي ذلك للألفاظ في النص المتصل أيضا) فإن السلاسة وما يليها من المصطلحات تشير إلى

مفاهيم أسلوبية، وإلى عناصر لغوية أكبر من اللفظ المفرد، فيقال للنص إنه سلس الأسلوب جزل العبارة حسن الديباجة قوي السبك له ماء ورونق . وفي رأيي أن المقصود بالسلاسة أساسا إنما هو سهولة الأداء اللفظي . وذلك بخفة النص على اللسان لخلوه من التوعر والحوشية والتنافر والمعاظلة والغرابة . والأصل في السلاسة أن تكون صفة للقياد،فيقال للحيوان إنه سلس القياد إذا لم يكن عصيًا ولا نافرا ولا متأبيا،فإذا وصف الأسلوب بهذا الوصف فأولى به كذلك ألا يكون عصيا في الأداء النطقي وألا تتنافر فيه الألفاظ وألا تتأبى فيه المعاني على قارئه أو سامعه .

٤ ـ الجزالة :

الجزالة صفة إيجاب سواء وصف بها القول أو التكوين والخلقة،وعكسها في القول الركة وفي الخلقة الضآلة والقماءة . فالجزالة قوة الكلام التي تبدو في التفخيم في مقابل الترقيق ، والشدة في مقابل الرخاوة ، والتشديد في مقابل الافراد ، والطول في مقابل القصر ، والتكثير في مقابل التقليل.فمثال التفخيم ما نلاحظه عند مقارنة الفعلين في قوله تعالى : **﴿ والأرض وما طحاها ﴾** سورة الشمس آية ٦ ، وقوله : **﴿ والأرض بعد ذلك دحاها ﴾** سورة النازعات آية ٣٠ ، إذ جاء التفخيم مع القسم والترقيق مع مجرد الخبر . ومثال الشدة في مقابل الرخاوة مانراه من فارق بين قضم وخضم ، إذ جعل الأول لأكل اليابس والثاني لأكل الرطب . ومثال التشديد في مقابل الافراد تضعيف السين من كسر في مقابل افرادها في كسر . ومثال الطول في مقابل القصر فرق مابين « مفاتح » و « مفاتيح » ومثال التكثير في مقابل التقليل فرق مابين قرّ واستقرّ . وينبغي أن نعلم أنه على الرغم من التمثيل بالألفاظ المفردة على نحو ماسبق لابد أن ننسب أثر ذلك إلى الألفاظ في العبارة لا إلى اللفظ المفرد .

٥ ـ الديباجة :

يقال للكاتب أنه دبّج العبارة إذا جعل ألفاظها على قَدْر معانيها كالديباجة حين تكون على قَدّ لابسها . وحسن الديباجة في الكلام تناسب ألفاظه ومعانيه،ويتطلب ذلك حسن اختيار الألفاظ للمعاني . فلقد يحدث أن تترادف الألفاظ فيدل عدد منها على معنى واحد ولكن هذا

الترادف لن يكون تاما وإلا لنسب العبث والاسراف إلى اللغة . ولهذا نجد المترادفات تلتقي على مجمل المعنى وتفترق في ظلاله إن صح هذا التعبير ، ومن هنا جاءت كتب الفروق في اللغة لتزيل وهْم الترادف التام من الأفهام . فإذا اتحد عموم الدلالة واختلفت ظلالها في مجموعة ألفاظ مترادفة كان اختيار الظل المناسب من قبيل حسن الديباجة . ولاشك أن الاختيار من قبيل الأسلوب والأسلوب مما ينسب إلى النص لا إلى اللفظ المفرد .

وثمة نوع آخر من مناسبة اللفظ للمعنى اصطلح الناس على تسميته « حكاية الصوت للمعنى » أو « الحكاية » على سبيل الاختصار . لقد نسبنا إلى الجزالة منذ قليل أنها تعني اختيار بعض الخصائص الصوتية في مقابل البعض الآخر . وهي بهذا المعنى تقترب كثيرا من معنى الحكاية دون أن تبلغه ، لأن الحكاية أكثر من ذلك إغراقا في الايحاء ، حتى إنها لتكاد تبلغ به مرحلة دلالية شبيهة بدلالة اسماء الأصوات . ففي تكرار راء الخرير أو حاء الفحيح شيء من الايحاء إلى المفهوم بتقليد أثره في السمع شبيه بما في لفظ « طق » من دلالة على صوت الكسر والقصف . وفي كل لغة طائفة من الالفاظ ذات الحكاية يستعين بها الناس في تحسين ديباجة كلامهم ولكن ظاهرة الحكاية محدودة لا تكاد تبلغ حد التقعيد والاطراد .

٦ - السبك :

السبك إحكام علاقات الأجزاء . ووسيلة ذلك إحسان استعمال المناسبة المعجمية من جهة وقرينة الربط النحوي من جهة أخرى ، واستصحاب الرتب النحوية الا حين تدعو دواعي الاختيار الأسلوبي ، ورعاية الاختصاص والافتقار في تركيب الجمل . وفيما يلي بيان ذلك :

المقصود بالمناسبة المعجمية تلاقي حقلين من حقول المعجم في معناهما بحيث يجوز للفظ من أحد الحقلين أن يرد في تركيب واحد مع لفظ من الحقل الآخر وهذا هو الذي يقصده البلاغيون عند قولهم : « إسناد الفعل إلى من هو له » أما إذا لم يلتق الحقلان فإن الاسناد يكون إلى غير من هو له . وهذه المناسبة بذاتها شرط من شروط الافادة التي يتوقف عليها الاعتراف بأن سلسلة منطوقة بعينها كلام أو لغو. فإذا قال قائل: « فهم الهواء قميصه » فليس بين كلمات هذا القول مناسبة؛ لأن الفعل« فهم » يتطلب فاعلا عاقلا وليس الهواء

كذلك (أي أن الفعل قد أسند إلى غير من هو له) وهذا الفعل نفسه يتطلب مفعولا معقولا غير محسوس ولكن القميص محسوس . أضف إلى ذلك أن الهواء ليس له قميص حتى يمكن أن يتعدى اليه الفعل . هذه المفارقة المعجمية بين عناصر القول هي سبب انتفاء الافادة ، وهذا الانتفاء أقوى مطعن يمكن أن يوجه إلى « السبك » .

هذه المفارقة المعجمية التي رأيناها في التركيب السابق هي عليا درجات المفارقات لأنها لا يمكن معها تبرير التركيب بيانيا ، وإن أمكن إعرابه نحويا . إذ يمكن أن يقال : فهم فعل ماض والهواء فاعل الخ . ولكن هناك درجة من المفارقات دون ذلك تخضع للتبرير ، فينتهي الأمر إلى قبول الجملة بقدر من التأويل البياني .

ويمكن شرح هذا التأويل كما يلي : المعروف أن المعنى علاقة عرفية تربط الدال بالمدلول وهذا الطابع العرفي للعلاقة شرط لوصف المعنى بأنه لغوي . ومعنى أن العلاقة عرفية أنها موضع اتفاق بين أعضاء المجتمع ، وأن العنصر اللغوي لايستحق هذا الوصف الا إذا تعارف الناس على الربط بينه وبين مدلول معين . وقد يحدث مع بعض المفارقات المعجمية أن يعمد المتكلم إلى استبدال علاقة فنية بالعلاقة العرفية بين الدال والمدلول . هذه العلاقة الفنية لابد لها من قرينة تدل على قصدها وعلى الترخص في العلاقة العرفية . وهكذا يمكن للمجاز أن ينقذ الجملة من أن تنسب إلى الاحالة وعدم الفائدة . ففي قولنا : « بكت السماء » استاد للفعل إلى غير من هو له ، لأن السماء لا تبكي . ولقد كان ذلك يكفي لوصم الجملة بالاحالة وعدم الفائدة . غير ان التبرير البياني يأتي لانقاذ الجملة ، فينشيء علاقة فنية هي المشابهة بين نزول المطر والبكاء (أي نزول الدمع) ويجعل لفظ السماء قرينة على إرادة التشبيه من حيث إن السماء ليس من طبعها البكاء . وهكذا يقوى سبك الجملة على رغم المفارقة المعجمية .

وتتوقف قوة السبك كذلك على حسن استخدام قرينة الربط وهي تكون بإعادة الضمير إلى مرجع ما وبالاشارة وبالموصول وبأل وبالوصف وبالتكرار . فإذا قلت : « هذا هو الرجل الذي تمزق قميص » فليس بين أجزاء الجملة من سبك إلا أن تضيف القميص إلى ضمير الرجل فتقول : « تمزق قميصه » . ويكون الربط بالاشارة اذ توضع الاشارة موضع ضمير الفصل الذي لا محل له من الاعراب فيصبح قوله تعالى : ﴿ ولباس التقوى ذلك خير ﴾ في قوة قول القائل « ولباس التقوى هو خير » . وكذلك يكون الربط بالموصولات بأنواعها

فيكون الموصول صالحا أن يحل محله الضمير ، نحو : ﴿ **وقال الذين كفروا لرسلهم لنخرجنكم من أرضنا أو لتعودن في ملتنا فأوحى اليهم ربهم لنهلكن الظالمين** ﴾ (ابراهيم ـ ١٣) أي لنهلكنهم وقوله : ﴿ **إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات إنا لا نضيع أجر من أحسن عملا** ﴾ (الكهف ـ ٣٠) أي اجرهم وقوله : ﴿ **قد نعلم إنه ليحزنك الذي يقولون فإنهم لا يكذبونك ولكن الظالمين بآيات الله يجحدون** ﴾ (الانعام ٣٣) أي ولكنهم وقوله : ﴿ **يوم يرون الملائكة لا بشرى يومئذ للمجرمين** ﴾ (الفرقان ـ ٢٢) أي لهم . وقد يكون الربط بأل نحو ﴿ **وأما من خاف مقام ربه ونهى النفس عن الهوى فإن الجنة هي المأوى** ﴾ (النازعات ـ ٤٠ ، ٤١) أي مأواه . وقد يكون بالتكرار نحو ﴿ **ويقولون هو من عند الله وما هو من عند الله ويقولون على الله الكذب وهم يعلمون** ﴾ (آل عمران ـ ٧٨) إذ تكرر لفظ الجلالة وموضع التكرار صالح للضمير . وقد يكون الربط بالوصف نحو ﴿ **وإن نكثوا أيمانهم من بعد عهدهم وطعنوا في دينكم فقاتلوا أئمة الكفر** ﴾ . التوبة ـ ١٢) ، أي فقاتلوهم ، فالربط بأي من هذه الطرق وسيلة لقوة السبك إذ يأخذ بعض الكلام بحجز بعض ، كما يقول عبد القاهر في دلائل الاعجاز وبدونه تضعف الرابطة بين أجزاء الكلام .

والمعروف أن الرتبة بين عناصر التركيب العربي من نوعين:أحدهما الرتبة المحفوظة والثاني الرتبة غير المحفوظة ، أما الرتبة المحفوظة ففي إهدار حفظها إهدار لقوة السبك فلا وجه لتقديم الصلة على الموصول ولا المجرور على الجار ولا التابع على المتبوع وهلم جرا . ولو قد حدث ذلك لخرج الكلام من حظيرة الاستعمال العربي واصبح لغوا نائيا عن الافادة وأصول التركيب العربي النحوي كليهما . أما في نطاق الرتبة غير المحفوظة فإن الأمر يخضع للاختيار الأسلوبي ، ولما يعلقه المتكلم من ظلال المعاني على التقديم والتأخير . ومعنى هذا أن الرتبة غير المحفوظة قد تخضع لاختيار المتكلم من حيث حفظها وعدمه ثم يبقى السبك قويا في كلتا الحالتين . وآية ذلك ما نجده من قوة السبك في قوله تعالى : ﴿ **أئفكا آلهة دون الله تريدون** ﴾ (الصافات ٨٦) إذ تقدم المفعول لأجله على المفعول به وصفته وتقدم جميع ذلك على الفعل والفاعل

وتتوقف قوة السبك على رعاية صورة التضامّ بين الكلمات ، إذ قد تفتقر الكلمة إلى أختها بحسب الاصل كافتقار الجار إلى المجرور ، أو بحسب التركيب ، كافتقار المضاف إلى

المضاف اليه . وقد تختص الكلمة بمدخول معين كاختصاص « لا » النافية للجنس بالنكرة ، واختصاص كاد بالمضارع في خبرها واختصاص « إذ » الظرفية بالدخول على الفعل . ومن ذلك ضرورة الذكر إذا لم يقم دليل على المحذوف وعدم دخول الحرف على الحرف ، وعدم وصف الضمير أو جعله مضافا ، وعدم الفصل بالأجنبي بين المتلازمين ، وغير ذلك من أصول التركيب العربي . فلو أن متكلما ترخص في أصل من هذه الأصول لصادف إنكارا أو أصاب لبسا أو أهدر معنى، ولكان من حقنا أن نتهم قوله بضعف السبك.

٧ - الماء والرونق :

كثيرا ما نصف الكلام بالجفاف وبخاصة النصوص العلمية الخالصة . وكثيرا ما وُصف النحو بهذا الجفاف ، لأن نصوصه لا تبعث في النفس شوقا اليها ولا استمتاعا بها . والمعروف أن الجفاف قلة الماء أو عدمه ، ومن هنا صح ان يوصف النص الذي يبعث في النفس استمتاعا به عند القراءة وشوقا اليه بعدها بأن له ماء ورونقا . ولكن الأمر لا ينبغي أن ينتهي بهذا الشرح المجمل الذي يبرر كلمة من خلال استعمال ضدها ، فمن المعروف ان للكلام فيما وراء صياغته اللغوية صورا من الايقاع توصف أحيانا بالرشاقة والخفة ، وأحيانا اخرى بالثقل والكزازة . وإنك لتقرأ لكاتب في موضوع يراه الناس مشوقا فيصدك إيقاع كلامه عن القراءة ، وتقرأ لكاتب آخر في تبسيط العلوم (وقد ذكرنا أن النصوص العلمية توصف بالجفاف) فيجذبك إيقاع كلامه إليه ، فتلقي إليه قياد نفسك ومجمل حسك ، فلا يصرفك عنه إلا انتهاؤك من قراءته . فما المقصود بهذا « الايقاع » وما بواعثه ؟ هذا ما تجيب عنه الأسطر الآتية إن شاء الله .

المدخل إلى الكلام عن ظاهرة الايقاع إنما يكون بواسطة الكلام في المقاطع العربية . وينبغي أن نشير منذ البداية إلى ان الايقاع أعم من الوزن ، إذ يمكن أن يتصف الكلام بالايقاع دون ان يكون موزونا وزن الشعر . وحسبنا في شرح المقاطع أن نضع قاعدة تعرف بها بداية المقطع ونهايته والمعروف أن سنام المقطع هو الحركة أو المد ولكن تيسير الشرح ربما رخص لنا أن نقول :

* كل متحرك فهو بداية لمقطع (لاحظ أن لفظ متحرك = سابق لحركة أو مد .. وهكذا

نحصل في اللغة العربية على المقاطع التالية (ص = حرف صحيح ، ح = حركة ، م = مد) :

١ ـ ص ح	٤ ـ ص م ص
٢ ـ ص ح ص	٥ ـ ص ح ص ص
٣ ـ ص م	

والمقاطع الثلاثة الاولى هي مقاطع السياق المتصل اما الاخيران فهما لايكونان إلا عند الوقف أو اغتفار التقاء الساكنين . مثال المقطع الأول ما تجده في « كتب » مبنيا على الفتح ، ومثال الثاني « لم يكتب » ، ومثال الثالث « ما فيها » ، والرابع « قال » ، وكذلك أول مقاطع « دابّة » ، والخامس « قيل » وأول مقاطع « دويبّة » . ويمكن دراسة النبر في اللغة العربية بإحدى وجهتي نظر : أولاهما في الإفراد ، والثانية في السياق المتصل . والنبر الافرادي نبر الصيغة الصرفية والسياقي نبر الايقاع . ولكل من نوعي النبر عدد محدود من القواعد المطردة التي يمكن ان تنضبط بها أجراس المقاطع علوا وانخفاضا . ذلك أن النبر إنما هو وضوح في السمع لبعض مقاطع الكلمة أو السياق اكثر مما يكون من الإسماع في المقاطع الأخرى . أرأيت إلى من يقوم خطيبا فيضرب بجمع يده على المنضدة التي أمامه ؟ انه لا يفعل ذلك إلا عند نطق المقاطع التي يقع عليها النبر . ويقع النبر في لفظ « جدة » على كسر الجيم ، وفي « النادي » على الألف التي بعد النون ، وفي « الثقافي » على الألف التي بعد القاف . ولا أجد متسعا من مساحة هذه الأوراق لتفصيل القول في قواعد النبر ، فمن شاء فليرجع إلى كتاب « اللغة العربية ـ معناها ومبناها » لصاحب البحث .

ولقد يضطر المرء أحيانا إلى الكلام عن نبر أولي وآخر ثانوي . فإذا طالت الكلمة العربية فأصبحت بوزن كلمتين قصيرتين ألقى عليها نبران آخرهما أوّلي قوي ، وأولهما ثانوي أضعف إسماعًا من صاحبه ، فإذا نظرنا إلى كلمة مثل « مستقيم » وجدناها تساوي من حيث مطلق الحركات والسكنات كلمتين مثل « خير حال » إذ يقع نبر على فتحة الخاء في « خير » ، وآخر على الألف في « حال » . وهكذا تعتمد كلمة مستقيم على قوة الاسماع في موضعين منها : أولهما ضمة الميم وثانيهما ياء المد . وثانيهما أوضح من أولهما .

وإذا نظرنا إلى السياق العربي وجدنا نوعي النبر المذكورين يقعان دون نظر إلى حدود

الكلمات . وسبب ذلك أن السياق يدخل على الكلمات من اللواصق وحروف المعاني والأدوات ماقد يكون في صورته على حرف واحد ، فيبدو كأنه جزء من بنية الكلمة تتغير به البنية ، فيدعو إلى تغيير موقع النبر فيها . والمسافات بين نبر في السياق ونبر آخر هي الأساس الذي يقوم عليه الايقاع . هذه المسافات قد تتساوى تساويا دقيقا (وهذا نادر) فيبدو إيقاعها قويا أقرب مايكون إلى طبيعة الوزن نحو « من تأتي تال ما تمنى » إذ يقع النبر على مقطع ويترك مقطعا بانتظام هكذا (يتمثل النبر في الخط الذي تحت المقطع) :

من   ت   أن   نا   نا   ل   ما   ت   من   نا

ولكن المسافة بين النبرين في الحالات الأخرى قد تكون بطول مقطع واحد ، وقد تصل إلى ثلاثة مقاطع كما نرى في قوله تعالى : ﴿ **ليلة القدر خير من ألف شهر** ﴾ إذ تبدو على الصورة التالية :

لي   ل   تل   قد   ر   خي   رن   من   ال   ف   شهر

فبين النبر الأول والثاني مقطعان لم يقع عليهما نبر ، وبين الثاني والثالث واحد ، وبين الثالث والرابع اثنان ، وبين الرابع والخامس واحد . ولا يطعن اختلاف المسافات في الإيقاع كما أن الزحافات والعلل لا تطعن في وزن الشعر .

هذا عامل من عوامل الإيقاع أما العامل الآخر فهو قصر الجمل وتواليها متساوية الأبعاد مترابطة المعاني من خلال التبعية أو التفسير أو الجواب أو نوع آخر مما أشرنا اليه تحت الكلام عن السبك . فعندئذ يجد السامع في السياق من الإيقاع ما يعين على خلق الأثر الوجداني في النفس ، كالذي نجده في قوله تعالى : ﴿ **فإذا برق البصر ، وخسف القمر ، وجمع الشمس والقمر ، يقول الإنسان يومئذ أين المفر ، كلا لا وزر ، إلى ربك يومئذ المستقر ، ينبأ الإنسان يومئذ بما قدم وأخر** ﴾ وهذا النوع من إيقاع الجمل يقف بالكلام في منتصف الطريق بين النثر البسيط وبين الشعر .

لقد كنا نتكلم عن الماء والرونق . ولقد قلنا إن الماء يذهب بالجفاف ويضفي على الأشياء

الرونق . أي أنه حيثما وجد الماء كان الرونق . ومن هنا اطرد الربط بينهما بحرف العطف في النقد التراثي فقيل للنص إنه « له ماء ورونق » فما الماء المقصود ؟ الذي يبدو لي أن الماء هنا مجاز عن الإيقاع ، سواء كان هذا الايقاع من خلال مسافات النبر ، أم أطوال الجمل . وهكذا يمكن أن نفسر من الظواهر التي وراء الصياغة اللغوية للنص ما عرفه القدماء من خلال الانطباع ، ولكنهم لم يستطيعوا تحليله ووصفه . فكان بالنسبة إليهم كما قال الموصلي : « تحيط به المعرفة ولا تدركه الصفة » .

والله ولي التوفيق ،،

النقد الادبي عند العرب	مندور
عروس الافراح	السبكي
المـزهـــر	السيوطي
اللغة العربية ـ معناها ومبناها	تمام حسان
دلائل الإعجاز	عبدالقاهر

***



المداخلات على بحث الدكتور تمام حسان

الدكتور حامد الشنبري : .. وفي الجرس مثلاً نجده تحدث عن أن طبقات الصوت تحدد الجرس في الكلمة وكذلك مدى تدخل هذا الجرس في حسن التأليف ، بحيث يصبح تقارب المخارج في أحرف الكلمة الواحدة سببًا في صعوبتها وتباعد المخرج يؤدي إلى سلاسة الكلمة وسلامة النص .

بعد ذلك أقول إنني أتمنى لو أن الدكتور تمام حسان تعرض لمصطلح « الوضع والاستعمال وأثره في الديباجة وحسن الكلام » ، ذلك أننا نعرف ان الكلمة توضع لمعنى وتستعمل داخل النص لمعنى آخر .

الدكتور تمام حسان : أخي وصديقي الدكتور لطفي عبد البديع يعترض بفكرة الآيات الملبسة وانا أعترف بأن « الم » و « المر » متشابهة وملبسة ولا أحد يعرف ما المقصود بها تمامًا ولذلك فإن الردّ الطبيعي عند السؤال عنها هو « الله يعلم بمراده من ذلك » ولكن كلما جاءت آية قرآنية فيها تركيب نحوي يكون عرضة للبس فإن القرآن يأتي بعد ذلك لتحديد معنى معين يوضح موضع اللبس ، ولكن القضية هي أننا قد نختلف في هذه القرينة التي عثرت عليها ، ومن هنا فإننا لو أخذنا كل الآيات التي قال عنها النحويون بأن فيها اعرابين ، وفيها اعرابان معناه فيها لبس لأن الاعراب صنو المعنى فإننا نجد أن أحد هذين الاعرابين أو الاحتمالات عليه دليل في موضع آخر من النص القرآني .

وقد اعترض الدكتور لطفي بالإحالة وقال إنها عدم مطابقة الكلام للواقع ، ولكن الإحالة تأتي أحيانا حينما تقول كلامًا لامعنى له كأن تقول مثلاً : حلكف الجعبور بقعاصة الفيفانه ، وهو كلام تستطيع ان تعربه فتقول حلكف فعل ماض والجعبور فاعل وهكذا ولكن يظل لامعنى لهذا الكلام .. وهذا يعني أنه يحمل مستوى من الدلالة .

وربما تستطيع أن تحمل لهذه الكلمات عنصرها المعجمي ولكنه لامعنى له عند التركيب .

فاذا ارتقينا بعد ذلك إلى جملة يمكن أن يقترح لها أحد معنيين فهذا هو اللبس ، وعلى هذا الاساس فإن اللبس يأتي إما نتيجة لفقد العنصر المعجمي أو للانحراف بهذا العنصر المعجمي كأن تأتي بكلمتين لاتلتقيان فتؤدي إلى الدلالة المقفلة التي لايمكن حلها .

ولكننا في القرآن الكريم لايمكن أن نجد آية ملبسة أو فيها لبس إلا ووجدنا القرآن الكريم يأتي بحلها في آية أخرى ويوضح معناها ويزيل اللبس الكامن فيها والأمثلة على ذلك كثيرة .

أما الدكتور شكري فيقول : إن المحدثين يتعمدون الإحالة وهذا ما أردت أن أقوله حينما قلت إن الإحالة هي أن تأتي بكلمتين ليس بينهما رابطة معجمية .

والأخ الدكتور كمال أبو ديب يقول إنه لم يدرك موقف القدماء من هذه المصطلحات وأنا كنت أتمنى لو انه قرأ هذا البحث قبل أن ألقيه ولكنه لم يفعل ، وقد نصحني أن أشير إلى امبسون ، والواقع أن هناك كثيرين تعرضوا لهذه المسائل ولكني أحببت أن أجعل البحث عربيًّا .

ويتساءل الدكتور كمال : كيف يكون اللبس موجودًا وملغيًا في نفس الوقت ؟ وأقول إنه وجد بالتركيب وألغته القرينة .

ويقول الدكتور كمال : قد أقول غدًا إن تأويل تمام يحتاج إلى وضع جديد وأقول : لامشاحة في هذا ولكنك تحتاج في ذلك إلى قرينة .

أما استعمالنا لكلمة « فاصلة » فإننا نقول إنها أصبحت مصطلحًا فنيًّا يختلف عن السجعة والقافية ولم يعد معناها دينيًّا فحسب .

والأخ الدكتور الطرابلسي يقول : إن سبب الغموض ربما كان العلاقة الاعتباطية ، ولكني لا أرى ذلك لأن السبب هو ان اللغة متناهية والافكار لامتناهية ، فوسائل اللغة وأدواتها محدودة بينما وظائفها لا محدودة ولذلك يأتي اللبس .. فاللبس سببه ضيق اللغة .

وطلب الدكتور الشنيري أن يكون هناك بيان لمصطلح الوضع والاستعمال ،

وهذا المصطلح ملبس ومبهم فهناك وضع للكلمة ووضع للجملة وهي معاني متعددة ونحن قد تجنبنا هذه المعاني الملبسة ..

مداخلة من الدكتور حمادي صمود : أود أن أسأل الدكتور تمام حسان ، فهو قال إن المعاني تفوق الكلمات وهي مقولة قديمة من الجاحظ ، وسؤالي هو كيف نعرف هذه المعاني خارج اللغة أي كيف نعرفها ونحو لانعبّر عنها ؟

د . تمام حسان : أنت لديك كلمات مثل مفاتيح الكمبيوتر تستدعي بها هذه الكلمة أو تلك ، ففي يدك الكلمات وفي رأسك الكلمات .

د . محمد برادة : جوهر السؤال هو كيف تدلّل على أن المعاني اكثر من اللغة ، وهي قضية تتعلّق بجوهر الشعر ، ذلك أن اللغة واسعة وهي تحاول أن تكسّر محدودية اللغة ؟

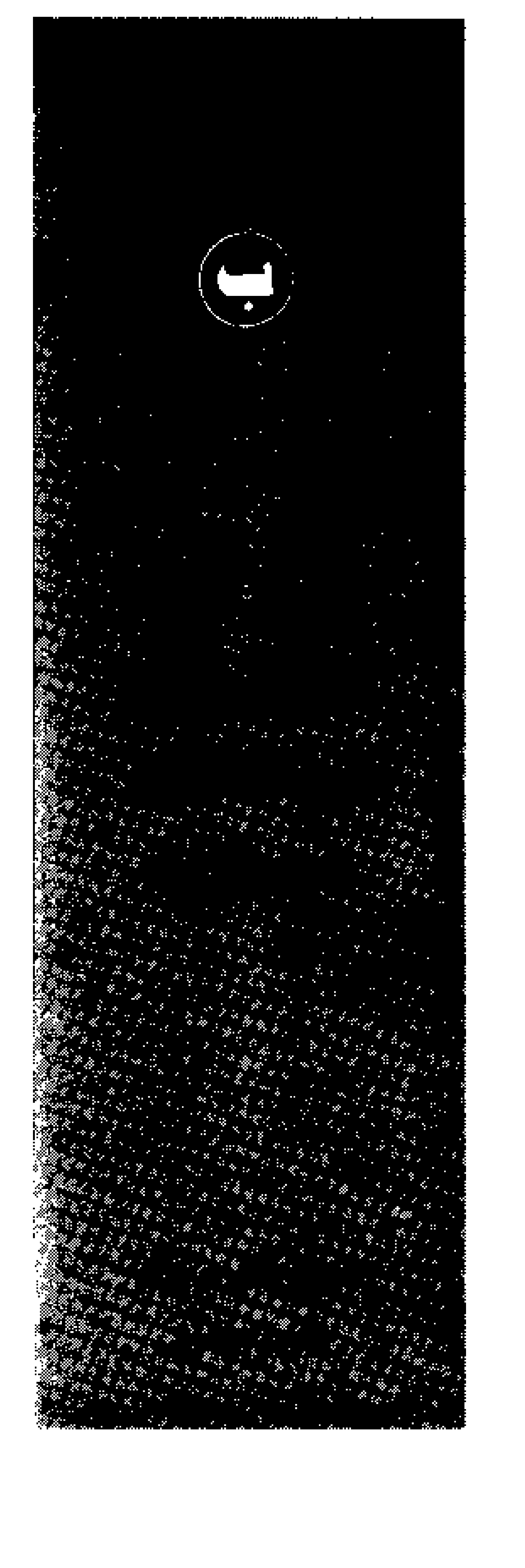
د . تمام حسان : أنت تحاول أحياناً معنى ويستعصي عليك فتعترف أنك لاتعرف كيف تعبّر عنها ولذلك فالمعاني أوسع من اللغة .

دكتور حمادي صمود : يادكتور .. الجاحظ قبل ألف سنة تحرج من القطع في هذه المسألة وقال : إن المعاني قبل أن تحيط بها اللغة موجود في هيئة معدوم .. ولم يجرؤ أن يقطع بهذا ...

اعتذار

نظرا لما أصاب أجهزة التسجيل من الخلل فقد تعذر علينا الحصول على النص الكامل التعقيبات والمداخلات التي أعقبت بحث الدكتورتمام حسان ، لذلك نكتفي بنشر ما أمكن الحصول عليه من هذه المداخلات وتعقيب الدكتور تمام عليها معتذرين للدكتور تمام ولأصحاب المداخلات ولقرائنا الكرام عن هذا الخلل الخارج عن إرادتنا .

« النادي »



● من أبرز الشبه بين البلاغة العربية القديمة وعلم الأسلوب الحديث أن كليهما نشأ في حضن علم اللغة ، وظل وثيق الارتباط به . ومعنى ذلك أن النشأة الأولى في بيئة اللغويين تركت آثارها القوية في بنية العلم الجديد ، إن لم تكن قد حددت مساره الى درجة كبيرة . وربما كانت الروافد الكبيرة التي صبت في علم الأسلوب الحديث ، والمدارس المختلفة التي لا تزال ترتاد آفاقه ، مانعة لنا من المجازفة بالحكم على مستقبله ، ولكننا مع البلاغة العربية أمام كائن تام النمو ، أعطاه عبد القاهر الجرجاني ـ النحوي ـ هويته الكاملة حين ربطه بالنظم ، وعرف النظم بأنه تاخي معاني النحو حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام ، ثم حين جعله السكاكي ركنا أساسيا في « قانـونه » أو « أورجانونه » ـ مفتاح العلوم ، الى جانب النحو والصرف والعروض وشيء من المنطق .

لقد قصدت من هذه الاشارة العابرة الى أرسطاطاليس وكتبه المنطقية المعروفة باسم « الاورجانون » ، أن أقارن بين ثقافة غلب عليها الطابع اللغوي الأدبي ، وأخرى غلب عليها الطابع المنطقي العلمي . ولكننا يجب أن نحجز أنفسنا عن الاسترسال في هذه المقارنة ، لأنها يمكن ان تأخذنا بعيدا عن غرضنا الأصلي . بل يجب أن نحترس أيضا من مقارنات كثيرة مماثلة يمكن أن تعترض طريقنا ، وتغرينا بإبراز ملامح معينة في الثقافة العربية بوجه عام ، تميزها عن الثقافة الغربية ، مع أننا نسلم بأن البحث لا يمكن أن يكون له بعض القيمة الا بقدر ابتعاده عن القضايا العامة المجردة ، واهتمامه بالمشكلات الجزئية الواقعية ، التي يمكن من خلالها ـ فقط ـ تبين الدلالات الثقافية العامة .

لقد عرضنا أنفسنا لهذا المزلق حين اخترنا عنوان بحثنا « قراءة أسلوبية لكتاب

سيبويه ، لماذا « قراءة أسلوبية » وليست « قراءة بلاغية » مادمنا نقول إن البلاغة وعلم الأسلوب صنوان ؟ أليس تفضيل الاسم « المستورد » نذيرا بأننا نحاول أن نسرب الى تراثنا مفاهيم أجنبية عن هذا التراث ، تحت زعم أن هناك تماثلاً ، من نوع ما ، بين الاجنبي والأصيل ؟ وإذا برأنا أنفسنا من هذا القصد السيء فهناك على كل حال اختيار قد تم ، وهو النظر الى شيء عربي بمنظار غربي ، ولابد أن يستتبع ذلك مقارنات مستمرة بين ماهو عربي وماهو غربي .

ولكننا سنتجنب هذا المزلق ، لأن العنوان الذي اخترناه لم ينشأ عن رغبة في فرض مفهوم أجنبي على واقع ثقافي عربي ، بل عن ضرورة منهجية تقضي بوضع الخاص داخل إطار معرفي أعم منه (وليس داخل إطار مغاير) . وهذا في تقديرنا هو الشرط لكل دراسة مقارنة جادة . والاطار المعرفي الذي يكون ما نسميه علم الأسلوب (ولنصرف النظر مؤقتا عن كون هذا العلم غربيا او عربيا ، لأن الذي نريده في الحقيقة هو أن نجعله عربيا بقدر ماهو غربي) يعتمد فكرة محورية ، وهي التمييز بين القاعدة والاستعمال . هذه الفكرة يمكنك أن تراها مضمنة في فكرة « النظم » عند عبد القاهر (من حيث إن « النظم » أخص من « النحو ») ، كما يمكنك أن تراها في فكرة « الانحراف » ، الذي جعل بعض الغربيين دراسته مرادفة لما يسمونه علم الأسلوب . ولكن التمييز بين القاعدة والاستعمال يظل أعم من ذينك المفهومين كليهما ، واقدر على التشكل في أشكال كثيرة بحسب اختلاف العصور والبيئات .

والأفكار المحورية تظهر بأتم وضوحها وصفاتها في الأصول الأولى . وإذا كان التمييز بين « اللغة » و « القول » في تعليم سوسير فكرة من هذه الأفكار المحورية ـ ويمكن أن تندرج بسهولة تحت عنوان « التمييز بين القاعدة والاستعمال » ، كما تندرج تحت العنوان نفسه فكرة مشهورة أخرى للعالم اللغوي المعاصر نعوم تشوسكي ، أعني تفرقته بين « الفطرة » و « الكفاءة » في مجال اللغة ـ ومن هاتين الفكرتين انطلقت معظم الدراسات الأسلوبية المعاصرة ـ فإننا نجد لدى « سيبويه » تفرقة مماثلة ، وسيكون من المفيد أن نحلل هذه الفكرة ونستوضح دلالتها في زمنها ، ثم نتتبع امتداداتها وتأثيراتها في عصور العربية التالية . وبديهي أن هذا العمل يحتاج إلى جهود متواصلة ينهض بها عدد من الباحثين ، فلا نطمع هنا في أكثر من أن نمسك بطرف الخيط ، آملين أن تكون هذه البداية المتواضعة مشجعة لغيرنا من الباحثين .

إن كتاب سيبويه هو الثمرة الناضجة لجهود مدرسة كاملة من النحويين : عيسى بن عمر وعبدالله بن اسحق الحضرمي وأبي عمرو بن العلاء والخليل بن أحمد ويـونس بن حبيب ، وهذان الأخيران بالذات يكثر سيبويه من النقل عنهما ، وبعض نقوله ـ وخصوصا عن أستاذه الخليل ـ تأتي في صورة حوار : طرح مشكلات والبحث عن حلول . فنحن إذن أمام فكر نحوي مختلف عن ذلك الذي تطالعه في كتب المتأخرين : ابن عقيل أو ابن هشام أو الاشموني ، وهي الكتب المعتمدة الى اليوم في دراسة النحو بـين المتخصصين ، حيث يختفي النقاش فيما عدا عرضا جافا لمسائل الخلاف ، ويكتمل بناء التعاريف والأقسام ، بدلا من التبويب الاستقرائي المحض الذي اعتمد عليه سيبويه .

ومما يسترعي النظر في كتاب سيبويه كثرة ما ينقله عن الأعراب من التراكيب التي ترد في مخاطباتهم العادية (أو في « الكلام » أوسعة الكلام ، كما يقول ، مقارنا بالشعر) ، وكثيرا ما يقول وهو في معرض شرح هذه التراكيب : « هذا تمثيل وإن لم يتكلَّم به » . وهو يسندها الى الخليل أحيانا ـ دون أن يفسرها . وهذا يزيدنا شغفا بالبحث عن معناها . فأغلب الظن أن المقصود هنا شيء غير صناعة الأمثلة لتوضيح القاعدة النحوية ، كدأب النحويين المتأخرين الى اليوم ، من نحو قولهم : ضرب زيد عمرا . إذ إن هذا مما يتكلم به إذا اقتضى المقام ذلك . لعلنا أمام قاعدة منهجية لدى النحاة الأول ، لم يحتج سيبويه أن يلخصها ، كبعض المباديء التي صدر بها كتابه ، لأنها كانت قاعدة إجرائية عادية في عمل النحوي .

علينا إذن أن نستخلص المراد بهذه العبارة من ثنايا كلام سيبويه ، ولاسيما أنها تعدنا بكسب عظيم لدراستنا الأسلوبية ، فهي تضع « التمثيل » مقابلا للكلام المستعمل ، وهذه المقابلة هي ركن الدراسة الأسلوبية ، ولو أننا لما نتبينْ حقيقة المراد بالتمثيل بعد ، فإذا استطعنا أن نتبين هذه الحقيقة فلعلنا نكون قد وضعنا أيدينا على محور مهم من محاور الفكر الأسلوبي ، أو الفكر البلاغي ، في الثقافة العربية .

١ ـ يقول سيبويه (ج ١ ص ١٦٦ ط . بولاق) :

(هذا باب من النكرة تجري مجرى مافيه الألف واللام من المصادر والأسماء) وذلك قولك : سلام عليك ولبيك وخير بين يديك وويل لك وويح لك .. فهذه الحروف كلها مبتدأة مبني عليها مابعدها ، والمعنى فيهن أنك ابتدأت شيئا قد ثبت عندك ولست في حال حديثك

تعمل في اثباتها وتزجيتها ، وفيها ذلك المعنى ، كما أن حسبك فيه معنى النهي ، وكما أن رحمة الله عليه في معنى رحمه الله ، فهذا المعنى فيها ، ولم تجعل بمنزلة الحروف التي إذا ذكرتها كنت في حال ذكرك إياها تعمل في إثباتها وتزجيتها ، كما أنهم لم يجعلوا « سقيا » و « رعيا » بمنزلة هذه الحروف ، فإنما تجريها كما أجرت العرب ، وتضعها في المواضع التي وضعن فيها . ولا تدخلن فيها مالم يدخلوا من الحروف . ألا ترى انك لو قلت « طعاما لك » و « شرابا لك » و « مالا لك » ، تريد معنى سقيا ، أو معنى المرفوع الذي فيه معنى الدعاء ، لم يجز ، لأنه لم يستعمل هذا الكلام كما استعمل ما قبله . فهذا يدلك ويبصرك انه ينبغي لك أن تجري هذه الحروف كما أجرت العرب ، وأن تعني ما عنوا به .

لم يرد في هذا النص ذكر صريح لما يسميه سيبويه « التمثيل » ولكن ورد فيه ذكر « الاستعمال » ، وفي مقابل « الاستعمال » ، أي استعمال العرب الذي يجب أن يلتزم ، يوجد نوع من القياس الخاطيء ، وهو هنا قياس « طعاما لك » وما اليها ، على «سقيا لك » . فهل هذا هو « التمثيل » ، أو نوع خاطيء منه ؟ وهل يعني « اجراء هذه الحروف (والمقصود بالحروف هنا هو الكلمات كما هو ظاهر) كما أجرت العرب » أن الذي يريد أن يستعمل لغة العرب يجب عليه أن يلتزم بعبارتهم ، دون أن « يولد » عبارات جديدة على نسقها ؟

لقد بقي هذا المبدأ غامضا عند البلاغيين والنقاد العرب . فابن قتيبة يروى عن خلف الأحمر (مقدمة « الشعر والشعراء ») : قال لي شيخ من أهل الكوفة : أما عجبت من الشاعر قال : « قيصوما وجثجاثا » فاحتمل له ، وقلت أنا : انبت أجاصا وتفاحا ، فلم يحتمل لي ؟ - وليس له أن يقيس على اشتقاقهم (اضاف ابن قتيبة) فيطلق مالم يطلقوا . قال الخليل بن أحمد : أنشدني رجل : ترافع العز بنا فارفنععا ، فقلت : ليس هذا شيئا ، فقال .. كيف جاز للعجاج أن يقول : تقاعس العز بنا فاقعنسسا ، ولا يجوز لي ؟ .

ومحاولة النحويين ضبط القياس ، وتمييز ما هو لغة ، وما هو ضرورة أو شذوذ ، مما هو مطرد ، أو مستقيم ، أو « حد » بتعبير سيبويه ، أصل كبير من أصول النحو ، ويبدو انه انتقل بسهولة الى النقد والبلاغة ، ولاسيما أن النحويين ، وعلى رأسهم سيبويه ، تحدثوا في هذا المجال عما « يحسن » أو «يقبح» أو « يحتمل » أي عن درجات من النحوية ، ولابد

أن يميل النحو في تطوره ـ وهو تطور مرتبط بالغرض التعليمي ـ نحو اتخاذ معايير حاسمة تفصل بين ما هو صحيح وما هو خطأ ، على حين يقرر البلاغيون مبدأ أن البلاغة درجات متفاوتة ، فيكون من الطبيعي أن يسقط في حجرهم ـ إن صح هذا التعبير ـ مبدأ التفاوت في درجات القبول ، ومعه مبدأ « النحوية » ذاته : مبدأ « الاستقامة » و « الحد » الخ ...

ولكننا لا نخوض في ذلك ، لما شرطناه على أنفسنا في أول هذا البحث . بل نرجع الى « التمثيل » ـ ولا ننسى أنها لم ترد باللفظ الصريح في النص السابق ـ فنتساءل هل تساوى كلمة « القياس » ؟ ولنمض في استقراء النصوص :

٢ ـ يقول سيبويه (١/١٩٥ ـ ١٩٦)

(هذا باب ما ينتصب من الأسماء التي ليست بصفة ولا مصادر لأنه حال يقع فيه الأمر فينتصب لأنه مفعول به) .

وذلك قولك : كلمته فاه الى فيّ وبايعته يدا بيد ، كأنه قال : كلمته مشافهة ، وبايعته نقدا ، أي كلمته في هذه الحال ... ... ومثله من المصادر في ان تلزمه الاضافة ... قوله : رجع فلان عوده على بدئه ، وانثنى فلان عوده على بدئه ، كأنه قال : انثنى عودا على بدء . ولا يستعمل في الكلام قوله رجع عودا على بدء ولكنه مُثِّل به .

أمامنا هنا تراكيب خاصة ، « فاه الى فيّ » « ويدا بيد » ، كما كان في النص الأول « سلام عليك » ، « وويل لك » و « سقيا » و « رعيا » ، القسمان ـ بل الأقسام الثلاثة تكتسب شرعيتها من استعمال العرب لها ، ولكنها تكتسب دلالتها بالعمل الذهني الذي يقوم به النحوي . في النص الأول انحصر هذا العمل في الرجوع الى الأصل ، أو « الحد » ، في كل من الاسم والفعل ، وهو في الأول الدلالة على معنى ثبت لدى القائل ، وفي الثاني الدلالة على معنى يريد اثباته . وبما أن المصدر يتردد بين الاسمية والفعلية فهو مرة مبتدأ (وغالبا نكرة) ينبى عليه خبره ، لأنه في نفس القائل معنى ثابت ، ومرة منصوب حامل معنى الفعل ، لأنه دعاء بتحقق شيء أو اثبات شيء . والقياس الذي أشار اليه سيبويه في هذا النص (طعاما لك ، الخ) قياس فاسد ، لأنه لم يراع دلالة الاستعمال على المعنى . ولم يسم سيبويه هذا القياس تمثيلا .

في النص الثاني استعمل سيبويه كلمة التمثيل ، ولكن التعبير الممثل به غير مستعمل في الكلام أيضا ، شأنه شأن التعبير الذي بني على قياس فاسد في النص السابق . إنما الفرق بينهما أن الممثل به يحكي المعنى (على الأقل من الناحية الإعرابية ، والإعراب دليل على المعنى) ولا يخطئه . فـ « طعاما لك » تقليد سيء لتركيب عربي ، أما « مشافهة » فهي ترجمة جيدة لقولهم « فاه الى فيّ » . ولكن هذا النص الثاني يوقعنا في شبهة شديدة ، وذلك أنه يقول عن هذا التعبير « عودا على بدء » إنه لايستعمل في الكلام ، بينما سكت عن قوله « مشافهة » وقوله « نقدا » فهل نقول إن التعبير « عودا على بدء » حادث بعد زمن سيبويه ؟ الذي يمكننا استخلاصه هو أن « الممثَّل به » ترجمة نحوية (أي ملتزمة حدود النحو) لتعبير مستعمل (خارج قليلا أو كثيرا عن هذه الحدود) ، والتمثيل هو الاجراء الذي يقوم به النحوي في هذه الترجمة . هذا هو المفهوم الثابت للتمثيل والممثَّل به . وثمة مفهوم متغير وهو أن الممثل به يمكن أن يكون هو نفسه مستعملا ، أو لا يكون كذلك .

لقد اقتربنا أكثر من تخوم البلاغة ، فهذه التفرقة بين التراكيب المتشابهة على أساس الدلالة يشير مباشرة الى عبد القاهر . ولكننا لا نخوض في هذا ، بل ننبه الى نقطة أخرى لا تقل أهمية عن هذه ، ولا نحسبها استثمرت في البلاغة العربية ، ولو قد حدث ذلك لاتسعت آفاق هذه البلاغة ، واكتسبت الكثير مما نعده مرونة وقابلية مستمرة للنماء في علم الأسلوب الحديث . تلك هي أن هناك معنى نحويا ، مفسولا ، يمكن تجريده (أو تمثيله) من اللغة المستعملة ، ولكن الاستعمال يغيره ، بإدخال تغييرات لفظية معينة ، ليعبر عن معان زائدة .

غير أن اغفال هذه النقطة لا ينبغي إرجاعه الى تقصير من جانب البلاغيين . فالواقع أن هذا الاجراء ـ التمثيل ـ لم يخرج في معظم الحالات عن أفق الصناعة النحوية الصرف ، أي ابتكار القواعد الفرعية التي تفسر ما يمكن أن يبدو شذوذا ، ويأبى النحو اعتباره كذلك لشيوعه في الاستعمال أو لعلة أخرى ، ولتوضيح ذلك نتوقف أمام نص ثالث . ومع أننا لا نقصد النحو بالدراسة ، فسيفيدنا فهم الاجراء النحوي لمعرفة امكانياته الأسلوبية . وسنعمد هذه المرة الى التلخيص ، حتى لا نخرج بهذا البحث عن بابه .

٣ ـ يقول سيبويه (٣٤٦/١) في باب عنوانه : « هذا باب النفي بلا ، ولا تعمل فيما بعدها فتنصبه بغير تنوين » : إن « لا » تختلف عن سائر ما ينصب الاسم ، لأنها لا تعمل

إلا في نكرة ، فخولف لفظها حين خالفت أخواتها في الاستعمال ، بأن كانت هي والاسم بعدها في موضع مبتدأ ، وركبت معه كتركيب خمسة عشر ، أما خبرها .. أو مايبنى عليها حسب تعبير سيبويه ـ فمعناه « في زمان أو مكان » ويكون ظاهرا أو منويا . وفي الباب التالي يعرض للمنفي بلا اذا كان مثنى . فيذكر أن العرب تقول : «لا غلامي لك» «لا مسلمي لك » ، وبما أن العرب قالوا أيضا « لا غلامين لك » و « لا مسلمين لك » على اعتبار أن « لك » خبر ، لم يعد من الممكن تفسير غياب النون بأنها حذفت كما حذف التنوين من المفرد ، وأصبح على النحوي أن يقدم تفسيرا آخر لحذفها حين تحذف . هنا يلجأ سيبويه الى التمثيل ، سالكا اليه سبيل القياس . فيلاحظ أن العرب قالوا أيضا « لا أباك » كما قالوا « لا أبا لك » ، أي أنهم ألغوا اللام ، وبذلك أصبحت « لا أبا لك » مساوية لـ « لا أباك » ، والأخيرة هي الأصل ، لأن الألف انما تلحق الأسماء الخمسة عند الاضافة . هكذا جرت « لا مسلمي لك » مجرى « لا أبا لك » ، فالنون فيها محذوفة للاضافة ، واللام ـ التي تعني الاضافة ايضا ـ لغو ، والقياس هنا ـ ككل قياس لغوي حسبما يراه النحويون ـ هو من عمل العرب اصحاب اللغة أنفسهم ، ومازاد النحوي على ان اهتدى اليه ودل عليه . وكان يمكن ان يقول العرب ايضا « لا مسلميك » ، مثلما قالوا «لا أباك» ولكنهم تركوا ذلك مثلما تركوا ماضي «يدع» وهنا يدخل «التمثيل» الذي هو اختصاص النحوي ، يقول سيبويه : «فكأنهم لو لم يجيئوا باللام قالوا «لا مسلميك» فعلى هذا النحو حذفوا النون في « لا مسلمي لك » . وذا تمثيل وإن لم يتكلم « بلا مسلميك » » .

هكذا يتشابك التمثيل مع القياس ، ويستخرج النحوي قوانين الفكر من عبقرية اللسان العربي . وإذا كان معاصرونا قد أولعوا بترديد مقولة ابن جني ، أن النحويين الأوائل استخرجوا أقيستهم من الفقه ، والمتأخرين من علم الكلام ، فإن هذه المقولة في تقديرنا لا تكشف الحقيقة كلها ، فإن صح ان المتأخرين من النحاة ـ أو بعضهم ـ كانت لهم مشاركة في علم الكلام ، فإننا لا نعرف لمتقدميهم مشاركة ذات بال في الفقه (إلا إذا عددنا عالما موسوعيا مثل ابن قتيبة بين الفقهاء ، وألحقناه بمتقدمي النحويين) . وأحرى أن يكون النحاة الأول مبتدعين في منهجهم لا متبعين ، وأن يكون لهم اسهام متميز ومتفاعل مع إسهام معاصريهم من الفقهاء والمتكلمين في بناء منهج فكري متكامل . وإننا لنلمح بعض سمات هذا المنهج ، وتستوقفنا مشاهد من صراعه مع المنطق الأرسطي ، صراعا شمل

العلوم التجريبية نفسها . ونستضيء في هذا القول بالمحاورة التي جرت بين أبي سعيد السيرافي شارح سيبويه ومتّى بن يونس مترجم ارسطو ، في اوائل القرن الرابع . يقول أبو سعيد مخاطبا متى : « وأنت فلو فرّغت بالك وصرفت عنايتك إلى معرفة هذه اللغة التي تحاورنا بها وتجارينا فيها وتدرس أصحابك بمفهوم أهلها وتشرح كتب يونان بعادة أصحابها لعلمت أنك غني عن معاني يونان كما أنك غني عن لغة يونان » .

ثم يقول له متحديا : «أسألك عن حرف واحد هو دائر في كلام العرب ومعانيه متميزة عند أهل العقل ، فاستخرج أنت معانيه من ناحية منطق ارسطاطاليس الذي تدل به وتباهي بتفخيمه ، وهو الواو ، ما أحكامه ، وكيف مواقعه ، وهل هو على وجه واحد أو وجوه ؟» .

لقد وقفت أمام هذه المحاورة منذ قرابة أربعين سنة ، وفاتني أهم مافيها ، واخالني لم أسلم من نظرة الى النحويين كانت تستغني بالجملة عن التفصيل ، وبالتقييم العملي لجهودهم عن البحث النظري المتعمق في مناهجهم ، ولو من قبيل الرغبة في المعرفة فحسب ، كما يبحث علماء الغرب اليوم في تاريخ الكون . على أن الامر اخطر - بالنسبة إلينا على الأقل - من تاريخ الكون ، فهو تاريخ حضارة وتاريخ أمة ، وهو ماضٍ وحاضر ومستقبل ، بل هو حياة أو موت .

فاتني - يومذاك - حديث أبي سعيد عن الكلام ومعانيه ، وعن العقل وأهله ، وما النحاة والعقل ، وما معاني الكلام التي تضارع معاني المنطق الأرسطي ؟ ولعلي ابتسمت حين قرأت تحدي أبي سعيد لمتّى بحرف الواو ، ولم أر في ذلك إلا شغبا من نحوي كل بضاعته ، تشقيق الكلام ، على متفلسف مشغول بالإلهيات والطبيعيات . ولكنني الآن وأنا بصدد هذا البحث الصغير ، « قراءة أسلوبية - أولية - في كتاب سيبويه » ، اقف متهيبا أمام حرف الواو ، ولذلك أستميحكم عذرا إذا انحرفت عنه الى أخيه الفاء ، فهو أخف محملا ، وأدنى أن يفي بغرضي في هذه العجالة . ولنقرأ معا هذا النص من كتاب سيبويه :

٤ - يقوّل سيبويه (١/٤١٨ - ٤١٩) :

(هذا باب الفاء) : أعلم ان ما انتصب في باب الفاء ينتصب على اضمار أن ، وما لم ينتصب فإنه يشرك الفعل الأول فيما دخل فيه ... وتقول : « لا تأتيني فتحــدثَني » ، لم ترد أن تدخل الآخر فيما دخل فيه الأول ، فتقول « لا تأتيني ولا تحدثني » ولكنك لما حوّلت

المعنى عن ذلك تحولت الى الاسم ، كأنك قلت : « ليس يكون منك اتيان » فحديث . فلما اردت ذلك ، استحال أن تضم الفعل الى الاسم ، فاضمروا « أن » لأن « أن » مع الفعل بمنزلة الاسم ... و « أن » لا تظهر ههنا . لانه يقع فيها معان لا تكون في التمثيل ...

واعلم ان ما ينتصب في باب الفاء قد ينتصب على غير معنى واحد ، وكل ذلك على اضمار « أن » إلا أن المعاني مختلفة ، كما أن « يعلمُ الله » يرتفع كما يرتفع « يذهب زيد » ، و « علِمَ الله » ينتصب كما ينتصب « ذهب زيد » وفيهما معنى اليمين والنصب ههنا في التمثيل كأنك قلت : « لم يكن اتيان فأن تحدِّث » ، والمعنى على غير ذلك ، كما أن معنى « علم الله لافعلنّ » غير معنى « رزق الله » وتقول « ماتأتيني فتحدثَني » ، فالنصب على وجهين من المعاني ، أحدهما ما تأتيني فكيف تحدّثني . أي لو أتيتني لحدثتني ، وأما الآخر فما تأتيني أبدا الا لم تحدثني ، أي منك إتيان كثير ولا حديث منك .

هنا تتميز الدراسة الأسلوبية من الدراسة النحوية بوضوح تام . فالمعاني المقصودة بالتعبير تتباعد عن المعنى النحوي الصرف ، المغسول من كل لواحقه ، وينفتح المجال واسعا أمام الأسلوبي للبحث في منابع هذه المعاني الإضافية . وقد أشار سيبويه الى واحد منها وهو السياق اللغوي ، وتحدث اللغويون فيما بعد عن مقتضى الحال . وإذا أهمل النحويون التمثيل كإجراء نحوي صارم ، أدخلوا في مجال دراستهم قسما من هذه المعاني الزائدة ، واعتبروها في التعريفات والأقسام ، كما فعلوا في باب الحال ، وباب النعت وباب التعجب . وتداخل النحو والبلاغة تداخلا شديدا في دراسة الحروف بالذات ، إذ إن الحروف ، بطبيعتها ، تستعمل للدلالة على معان ، وتختلف هذه المعاني بحيث يجد النحوي نفسه مضطرا الى تحديدها . ومن هنا نجد باب لام التعريف يكاد يتطابق بين كتب النحو والبلاغة . اما البلاغيون فتوسعوا في موضوعات مثل المعاني التي يمكن أن يخرج إليها الاستفهام أو الامر . ولعلهم لولا وقوعهم تحت تأثير علمين معياريين وهما النحو عندما دخل دور التقعيد المدرسي من ناحية ، والمنطق الصوري من ناحية أخرى ، لاستطاعوا أن ينموا علم أسلوب عربي أوسع أفاقا من البلاغة الحالية ، إذ إن مثل هذا العلم ، منطلقا من ملاحظات سيبويه . كما تظهر في هذا النص الاخير على سبيل المثال ، كان يمكنه أن يرتاد حقلين فسيحين : تعدد المعاني التي تدل عليها العبارة الواحدة مع ثبات الاعراب ، والمعاني الاضافية التي تنضم الى المعنى الحرفي دون أن تغيره بالضرورة ، وقد لاحظوا هذا النوع

الاخير في باب واحد وهو باب الكناية .

ولكن الخاصة الرئيسية في كتاب سيبويه ، من الوجهة الأسلوبية ، هي أنه يرى « الاستعمال اللغوي » أي الفعل اللغوي في حد ذاته ، نشاطا مبدعا عند الانسان العربي ، فهو يتجاوز الاداء المجرد الذي يعبر عنه النحوي بالتمثيل . ومعنى ذلك أن الابداع كامن في طبيعة اللغة العربية نفسها . ويترتب على هذا أن يكون كل أبداع جديد فيها مشروطا أولا وقبل كل شيء ، بفقه أسرارها ، بحيث تصبح المعاني الجديدة التي يبدعها المبدع صورا متجددة لمعانيها الباقية . هل ينسحب ذلك أيضا على الموضوع الشعري ؟ وهل يشمل الصور الخيالية الى جانب العلاقات النحوية ؟ باختصار : هل كان سببا في جمود الشعر العربي والبلاغة العربية ؟

لقد طرحت قضية الجمود هذه ، ولا تزال تطرح ، بمعزل عن الفلسفة اللغوية الكامنة وراءها ، وعن روح الحضارة الكامن وراء هذه الفلسفة . والحل عند البعض وكأن القضية فصل فيها ولما تبحث أركانها وملابساتها ـ هو إما بتغيير صورة هذه اللغة أو الإبداع في غيرها لمن يستطيعون ذلك .

اسمحوا لي أن أتوقف هنا . وأنا أشعر بأني لا أتوقف الا بعد أن هجت ـ دون قصد ـ عش زنابير في صورة أسئلة . وأنا لم أفرغ بعد من سيبويه . ولست خبيرا بقتال الزنابير ، كما أني لست بارعا في العوم ، وسيبويه بحر خضم ، والثقافة العربية بحر محيط . فإن أذنتم لي أن أختم هذه الكلمة بدعوة ، فلتكن دعوتي لنا جميعا أن نثق بالله ، ونترك الحياة تمضي وفقا لقوانينها . ولتكن دعوتي للملاحين الحذاق الأجرياء منا أن يشقوا عباب هذا البحر ، ويقتحموا أهوال ذياك المحيط ، ويغوصوا فيهما حتى الأعماق ، مسلحين بكل أدوات العلم ، ليستخرجوا الكنوز المخبوءة في سفن غرقت منذ قرون .

والله الموفق والسلام عليكم ورحمة الله .

***

مناقشة بحث الدكتور / شكري عياد

■■ **الدكتور عز الدين اسماعيل :**

ليست مداخلتي طويلة ، ولكنها تأخذ شكل استفسار ، فانا مُسلِّم للدكتور شكري عياد بالمنطلق الأساسي للتفرقة التي أسس عليها علم الاسلوب العربي ، ولكن يبقى الأمر مع سيبويه في حدود ما عرض في الورقة ومابعد الورقة من نماذج دالة قام الدكتور شكري بتقديمها وتحليلها .

حينما يرفض سيبويه أن يكون المستعمل قابلا لأن يقاس عليه فان هذا الرفض يكاد يقف عقبة في سبيل تأسيس علم الاسلوب العربي ، وحينما نقف عند سبويه فكأنما نقصر أنفسنا على دراسة الأسلوب العربي في حدود ماقننه سيبويه وليس فيما فتحه أوكان يمكن أن يفتحه من مجال للتفنن في الاستعمال المخالف للمألوف أو للقاعدة .

وعندما نقف على أشكال من الاعتراض على بعض العبارات مثل (عود على بدء) أو (عودًا على بدء) فقد خيل إلي أن الأمر - ربما - يؤول في تفكير سيبويه وطائفة النحويين إلى فكرة هي أن الاختلافات التي رصدت والتي لايقاس عليها ليست إلا استخدامات خاصة لبعض القبائل دون بعض ، وأن هذه الصيغ جمدت هكذا على الالسنة لأن هذه القبيلة كانت تقول كذا وهذه القبيلة كانت تقول غيره ، وأصبح هذا هو المرصود والممكن في حدود ماخرجوا به على الطبيعي أو النظري أو المألوف .

ولكن أن يغلق باب القياس على ما ظفرت به العربية على ألسنة أبنائها في ذلك الزمن من خروج على الأسلوب أو على القاعدة - فان اغلاق هذا الباب يحول فيما أعتقد دون بناء تصور متسع لفكرة الأسلوب أو لعلم الأسلوب ، فعلى أي أساس سنبني قواعد هذا العلم ؟

■■ **الدكتور عبدالله المعطاني :**

لدي بعض الاستفسارات ففي بداية البحث تحدث الدكتور عن البلاغة وذهب إلى أنها نشأت في حضن علم اللغة وكأنه يشير بذلك إلى أن هناك انفصالا بين النقد والبلاغة منذ نشأتهما وذلك مخالف لما قاله النقاد العرب المتأخرون .

النقطة الاخرى حينما نقف عندما يذهب إليه سيبويه من الحديث عن التمثيل الذي يصفه بأنه لم يتكلم به احد فهل هناك علاقة بين هذا التمثيل الذي لم يتكلم به أحد وبين الصيغ المهملة التي تحدث عنها أصحاب المعاجم الصوتية وخاصة الفراهيدي في كتاب العين .

وأتساءل ـ أخيرًا ـ عما إذا كان هناك نظام للسماع وشكرًا ..

■■ الدكتور صلاح فضل :

أبدأ حواري مع أستاذنا الدكتور شكري عياد باعتراض منهجي على منطلقه في تأسيس علم عربي للأسلوب وذلك على أعتبار أن علم الاسلوب ، كما نعلم جميعا ، إنما ينطلق من حصيلة معرفية مرتبطة بالتطور العلمي في العصر الحديث ويبدأ منذ بداية القرن العشرين . هذه الحصيلة المعرفية لايمكن أن تنتظم في جملة من التصورات العلمية التي لم تكن قائمة من قبل ولايمكن أن نتصور قيامها فحسب وإنما تنطلق ـ أيضًا ـ من مجموعة من القيم الأساسية ، ومن ثم فاسمح لي أن أقول : إن محاولة تأصيل علم للأسلوب العربي بقراءة تراثه الأول من أول كتاب في النحو لوضع تصورات لعلم الأسلوب ـ اسمح لي ـ أن أشبه هذه المحاولة بمحاولة من يتحدث عن علم الذرة عند العرب في القرن الأول الهجري ، لأن المعرفة اللغوية والمفاهيم الأسلوبية الفلسفية والمعرفية لم تكن تسمح الا بقيام بلاغة منطقية معيارية لاتميز بين مستويات الكلام المختلفة من شعر ونثر وحديث عادي فكله لغة ولاتميز كذلك بين محاورة تأريخية وأخرى وصفية ولاتفرق بين مايفرقه الباحثون الآن في اللغة عمومًا أو في الأساليب الأدبية خصوصًا من فوارق ، ومن ثم يصبح السؤال هو : مامدى مشروعية سحب علم الاسلوب الحديث بملاءته كلها ليغطي بدايات البحث اللغوي والنحوي عند سيبويه ؟؟ .

■■ الدكتور لطفي عبدالبديـــع :

أولا أظن أن مسألة الأسلوب أو علم الأسلوب الذي استهل به الدكتور شكري في بداية البحث تنزل منزلة المصادرة لأنه لم يبين لنا ما المقصود بعلم الأسلوب أو الأسلوب ..

ثانيا هناك فرق بين البلاغة والأسلوب فالأسلوبية نشأت ، كما أشار الدكتور الزميل صلاح فضل ، من جو روحي معين تحررت فيه اللغة من فكرة الوضع التي سادت البلاغة العربية فعلم الاسلوب هو ثمرة أو حصيلة تفكير تستقل فيه اللغة بالحركة .

النقطة الجوهرية أن عمل سيبويه لا يخرج عن صلب العمل النحوي ، فالنحو هو

طريقة العرب في كلامها فطريقة العرب في كلامها في مثل (لا أبالك) أو (لا مسلمين لك) .. تختلف عما يمكن أن يقال في مثل هذا الوقت وهنا تظهر قيمة النحو فالنحو ليس مجرد التعبير عن المعنى وإنما هو تعبير عن الفكرة بهيئة معينة ولذلك أصبح موضوع النحو هو النظر في هيئات التراكيب والصيغ ،فالصيغ التي ساقها الدكتور عياد لسيبويه لاتخرج عن هذا الاطار والقضية عنده قضية تحري مايقوله العرب وهذا التحري يقوم على اللفظ أكثر مما يقوم على المعنى لأن عمل النحوي ينصب على الألفاظ ولذلك ليس هناك مجال لأن نرى في هذا الكلام نوعًا من علم الأسلوب الجديد .

وإذا أردنا أن نتحدث عن علم الاسلوب الجديد فلابد أن تكون هناك بواعث أخرى ، بواعث فنية وقيم فنية في الكلام تقتنص مستوى آخر غير مستوى النحو الذي هو مستوى الصواب ، وقد نلمس شيئًا من المستوى الفني عند عبد القاهر الجرجاني حينما تعرض لما يمكن أن يكون مخالفا للقاعدة النحوية وإن كان عبد القاهر - أيضا - متشبثا بفكرة هيئات التراكيب التي تحولت إلى نظم وهي لاتخرج عن كونها ثمرة من ثمرات العمل النحوي .

■■ الاستاذ سعيـد السريحي :

مداخلتي امتداد لمداخلة أستاذي الكريم الدكتور لطفي عبد البديع وامتداد لمداخلة الدكتور صلاح فضل وتتعلق بهذه العباءة التي نستخلص نسيجها من المفاهيم التي أنتهت اليها الدراسات الانسانية في هذا العصر لكي نغطي بها دراسات نشأت في ظل مرجعيات ثقافية وتصورية تتباين تماما مع ماتستند إليه الرؤية الجديدة لعلم الاسلوب أو سواه .

في بداية بحث الدكتور شكري وقوف عند جملة من الثنائيات مثل الفطرة والكفاءة ، والقول واللغة ، والقاعدة والاستعمال وما إلى ذلك على نحو بإمكاننا أن نصل من خلاله إلى أن التمثيل النحوي لم يكن أكثر من تصور لما عرف بالقاعدة النحوية أو المنطلق النحوي الذي لايتباين مع الاستعمال فحسب ، ولكن الاستعمال يخضع له ويتم تفسيره من خلاله بحيث ينزل التمثيل النحوي أو القاعدة منزلة الجوهر ويؤخذ الاستعمال عندئذ مأخذ الغرض ومن شأن الغرض أن لايتعارض مع الجوهر وأن لاينفصل عنه ، وأي زيادة تكون فيه تظل عرضًا يطرأ على الجوهر ، وتظل بذلك فكرة الجوهر هي المتحكمة فيما يمكن أن يؤول اليه الاستعمال من حركة إبداعية ، ولذلك ظل تفسير الابداع مرتبطًا بفكرة الجوهر ولعل ذلك مانشاهده واضحًا عند نحوي ناقد هو الآمدي إذ تظل فكرة الجوهر تتحكم في تفسيره لأي عبارة من العبارات انطلاقاً من القاعدة النحوية دون أن يستطيع الترامي إلى علم أسلوب ينهض بتفسير الجملة كما انتهت باعتبارها جوهرًا بالصورة التي جاءت فيها .

والمشكلة تبلغ ذروتها حينما نتحدث اليوم عما يمكن أن تسميه (الانحراف) ونأخذ على أساسه الصيغ الإبداعية على اعتبار أنها متحرفة عن قاعدة وتظل هذه القاعدة هي الاصل الذي نحتكم وبذلك تكون الجملة الابداعية عرضًا طارئًا بينما غاية ماتترامي اليه الأسلوبية هي الاعتداد بتأصيل الظاهرة وليس باعتبارها انحرافًا عن أساس .

ما أريد أن أنتهي به مداخلتي هو أن البحث عن جذور الفكر الاسلوبي لدى علوم نشأت في ظل أوضاع ثقافية محددة من شأنه أن يفضي إلى أن تحمل تلك الجهود القديمة أكثر مما تحمل ومن شأنه كذلك أن يجعل من إدراكنا للعلوم الحديثة إدراكًا مؤطرًا بأبعاد الفكر القديم قاصرًا عن استيعاب ما انتهى اليه الانسان المعاصر .

■■ الدكتور سعد مصلوح :

مع تحفظي على التسوية ما بين علم الأسلوب وعلم البلاغة أقول ان هذا لايمنع من قراءة هذه المصادر قراءة أسلوبية ، وفي هذه الحال سنجد أن كتاب سيبويه بالاضافة إلى ما ذكر أستاذنا الدكتور شكري عياد به ثروة من الملاحظات التي يمكن تنظيمها بحيث يمكن الافادة منها في النظر الأسلوبي أو في تأصيل أسلوبية اللغة العربية ، أسلوبية اللغة وليست أسلوبية المتكلم الفرد ، وقد التفت إلى ذلك الشيخ مصطفى المراغي عندما اعتبر سيبويه هو الواضع الأول وليس عبد القاهر الجرجاني ، وأريد ان أضيف أن التمييز بين القاعدة والاستعمال وإن كان من الظواهر الابرز إلا أن هناك تمييزات بين ظواهر أخرى لاتقل أهمية . وكذلك لم تحرم كتب النحاة المتأخرين من الملمح الاسلوبي فهناك قواعد الجواز وقواعد الوجوب ، والقواعد الاحتمالية من حيث التقديم والتأخير والحذف والذكر وما إلى ذلك وهي مجال لتأصيل كثير من الملاحظات الاسلوبية .

■■ الدكتور عبدالملك مرتاض :

اثار أستاذنا الكبير الدكتور شكري عياد قضية ذات أهمية كبرى وهي التمثيل النحوي المفتوح غير الجامد ، فالتمثيل النحوي لدى سيبويه كأنه توليد لغوي أو إبداع لغوي داخل النشاط النحوي أو نشاط النحو ضمن إبداع لغوي غير أن هذا لايرقى إلى مستوى الأسلوبية التي هي دراسة خصائص الأسلوب ، أي خصائص بنية الكلام لا توليده ولا تمثيله فالتمثيل عند سيبويه لم تكن غايته تعبيرية ولا جمالية أي لم تكن غايته البث او الارسال بالمفهوم الأدبي بل يستهدف وظيفة تفسيرية لضابط نحوي .

مسألة أخرى هي أن الأسلوبية تبتديء من حيث ينتهي النحو أو من حيث تنتهي الأسلوبية نفسها . فإذا كانت وظيفة اللسانيات تنحصر لدى نهاية الجملة فان الاسلوبية تبتديء فتبحث في خصائص العلاقة وفي نظام الكلام داخل نص من النصوص .

الأسلوبية لم تنشأ إلا في السنوات الأخيرة في أوروبا ولكن ذلك لايمنع أن نبحث في التراث العربي عما يعادل المفاهيم الحديثة فهذا شيء مشروع . غير أني لا أعتقد أن سيبويه كان يبحث في النظام الأسلوبي بل يبحث في نظام التراكيب وقد كان من الأولى مناقشة هذه المسألة بعمق ولكن أستاذنا تركها دون أن يفعل ذلك .

هناك مجموعة من القضايا تحتاج إلى نقاش كالتوليد واتساع الاشتقاق وهي مسألة تؤكد أن اللغة كائن حي تتطور مع الانسان كلما ازداد تطوره وهناك مسألة تأثر النحاة بالفقهاء الأصوليين وهي من المسائل التي كنا نريد من الاستاذ تحديد موقفه ورأيه فيها .

■■ الدكتور محمد صالح الشنطي :

اختلفت مذاهب النحاة ازاء الظاهرة اللغوية ففي الوقت الذي حاول فيه بعضهم تضييق القاعدة وحد الاستخدام اللغوي بحدودها وأخذ ما خرج عن هذه القاعدة مأخذ الشاذ الذي لايقاس عليه ، فان نحاة آخرين اعتدّوا بالاستخدام فوسعوا قواعدهم النحوية وأجازوا القياس على ماورد عن العرب . ومن ذلك الموقف نشأت أكبر مدرستين في النحو العربي هما مدرسة البصرة ومدرسة الكوفة . فهل بامكاننا للربط بين الاسلوبية والنحو أن نعتبر السماع أمرًا يقابل الاستعمال بحيث يصبح السماع هو القاعدة التي ينبثق عنها الاستعمال مطابقًا أو مغايرًا لها .

■■ الدكتور حمادي صمود :

ما كنت لأتكلم إلا لسببين . السبب الأول هو أننا كنا مجتمعين في القاهرة سنة ١٩٨٣م واذكر أننا قلنا عن الأسلوب أكثر مما قلنا الآن وهذا أمر يدعو إلى الاستغراب وأستطيع أن أقول بشيء من الوثوق إن القضايا التي طرحت عن الاسلوب والاسلوبية قد فضت منذ زمن وان روادها قد انتهوا منها فكيف يجوز لنا اليوم أن نطرح أسئلة تم تجاوزها .

المسألة الثانية هي أنني استمعت إلى قول الدكتور عياد أن التمثيل عند سيبويه يأتي متبوعًا بقوله (هذا تمثيل لايتكلم به) ولذلك لايمكن أن نبني عليه أي شيء وقد وردت دراسة التمثيل في كتاب سيبويه عند أكثر من دارس مثل (الحاج صالح) و (جيراردو) ويبدو من مختلف السياقات التي جاءت في الكتاب أن سيبويه إنما كان يعني الجملة التي تكون

صحيحة نحويًا أو مشهودا بصحة سماعها ولكنك لاتستطيع أن تولد منها كلامًا يكرسه الاستخدام وتلك مشكلة لا يزال النحو عاجزًا عن حلها .

تعقيب الباحث على المناقشات

سأبدأ بتعليق أخير على الكلمة الأخيرة ثم أرتب تعقيبي على التعليقات بعد ذلك .

الدكتور حمادي صمود قال أولا إن الأمور انتهت فيما يتعلق بالأسلوبية ومع ذلك فقد قال أخيرًا إن النحو لم يحل مشكلة درجات النحوية كما يسميها تشومسكي وهذا يعني أن الدكتور صمود يوافقنا على أن الأمور لم تنته أبدًا .. وإذا كان ريفاتير قد تحول عن علم الأسلوب البنيوي إلى سيميولوجيا الشعر أو القراءة فإن الحدود بين هذه العلوم ليست واضحة .. وأنا لايهمني هذه التحولات التي تعرض للغربيين فهي من علامات ثقافتهم .

وعلم الأسلوب متصل ومتأثر بعلم آخر هو ماسموه لغويات النص وأنا أظن أننا لانضار إذا مارجعنا إلى الأصول ، أما مسألة الاطار المعرفي فأنا أسلم بوجود إطار معرفي إنساني يسبق كل شيء والمسألة عندي تتلخص في أن العقل البشري واحد وان الثقافة الغربية قد بدأت مستعينة بثقافتنا العربية ولذلك فانني أوثر الرجوع إلى التراث لتأصيل هذه النظرات الجديدة .

***



١ ـ الفاتحة :

هذا البحث محاولة لدراسة مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ، وصياغة العنوان على هذا النحو أريد بها استيقاظ النظر الى أمور :

أولها : إيثارنا مصطلح «الأسلوبيات اللسانية» مقابلا للمصطلح الإنجليزي Linguistic Stylistics ، واستبدالنا إياه بمصطلحين شائعين على اختلاف في الدرجة بينهما هما «علم الأسلوب» و «الأسلوبية» . أما إيثارنا إياه على الأول فلأنه أخصر وأطوع في التصريف ، وأما وجه إيثاره على الثاني فلأنه جاء على سنة السلف في صك المصطلحات الشبيهة كالرياضيات والطبيعيات ، ولأنه يتسق بهذا المبنى مع مصطلح «اللسانيات» و «الصوتيات» وغيرهما من المصطلحات ذوات العلاقة بما نحن بصدده ، أما قيد «اللسانية» فقد أريد بإيراده تأكيد المنطلق اللساني في البحث ، إذ هو معالجة لسانية بالأصالة للعلاقة بين البلاغة العربية وهذا الفرع بخصوصه من فروع الدراسة اللسانية المعاصرة .

ثانيها : أن البحث إنما يعالج مشكلا عربيًا ، منه المنطلق وإليه المآب ، وفي هذا مايكفكف الرغبة الجموح في سياحة مرهقة بلا ثمرة ترجى في أحراش النظريات والتصورات ، التي هي إفراز طبيعي لثقافات بعينها في سياقات تاريخية بعينها ، وعلينا حين نرهف آذاننا لتسمع أصوات العصر أن نجعل عيوننا وعقولنا على مشكلاتنا ، إذ لا قيمة عندنا لفكرة تستفاد من ثقافة أخرى ، إلا بقدر ما تلبي حاجة ، أو تحل مشكلا ، أو تضيء سبيلا .

ثالثها : أن إقامة تصور للعلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات أمر لايسلم نفسه في يسر وإسماح لباحث ، وذلك أن «البلاغة العربية» علم ذو أرومة عريقة في العربية ، كانت نشأته تلبية لحاجة ملحة ، وتوجه أصيل في الثقافة العربية الإسلامية ، وظلت «البلاغة» في أطوارها المختلفة وفية للغاية التي انتدبت لتحقيقها ، حتى حين فتحت أبواب الثقافة الإسلامية للإفادة من علوم الأوائل ، ولم تفتقد هذه الثقافة يوما معيارها الضابط لجميع توجهاتها ، والحاكم على جميع اختياراتها فيما تأخذ وما تدع ، أما «الأسلوبيات» فما تزال باتجاهاتها وتصوراتها ذات الصلة الوثيقة باللسانيات الحديثة غريبة وافدة علينا ، ومازال أهلها والمقتنعون بجدواها يبحثون لها عن دور تقوم به في إعادة صياغة النظرة العربية المعاصرة إلى دراسة النص الأدبي ، ومن هنا تأتي الصعوبة في صياغة العلاقة بين علم رسا ورسخ ، وآخر ما يزال يتلمس طريقه إلى ثقافتنا غريبا حذرا .

ونطرح بين يدي هذه المحاولة الأسئلة الآتية :

(١) أي اتجاهات الدرس البلاغي هو المعني هنا ؟ وما علة اصطفائه دون غيره ليكون طرفا في ميزان العلاقة التي يراد تحريرها ؟

(٢) إلى أي مدى كان الاتجاه المختار مرضيًّا من البلاغيين المحدثين ؟ وما ملاحظهم عليه ؟ وما التقويم الذي نحسبه عادلا لهذه الملاحظ ؟

(٣) ما حظ الصيغ التي طرحها بعض المحدثين لتحديد البلاغة من التوفيق ؟ وما مكانها في مجال تحرير العلاقة بين «البلاغة العربية» و «الأسلوبيات اللسانية» ؟

(٤) هل ثمة مباينة معفية قائمة بين طرفي العلاقة ؟ وما مسوغات هذا الرأي إذا كان صحيحا ؟ وما عسانا نقول إذا أردنا أن نقوّم البلاغة العربية تقويما لسانيا ؟ وما ملامح التصور المقترح للعلاقة بين العلمين ؟

هذه هي الأسئلة الأساسية التي نعالجها في هذا البحث ، ومنها يستمد خطته وتبويبه ، ولا ريب عندنا أن تقديم جوابات شافية عن هذه المسائل أمر ندرك صعوبته ، وتوعر السبل المؤدية إليه ، بيد أن شرف المطلب يحفز إلى المحاولة ، وحسبنا نبل القصد وإخلاص الجهد والعمل ، ولعلنا نصل بالفحص عن أمر هذا المشكل إلى كلمة سواء .

٢ ـ اتجاهات البحث البلاغي :

تختلف الدراسات التي عالجت تاريخ البلاغة اختلافا كبيرا فيما سلكته من طرق لتصنيف اتجاهاتها وتقويمها ، وما أطلقته عليها من ألقاب فآثر بعضها السلامة حين جعل القرون أساس التقسيم[١] .

وأما شوقي ضيف فتحدث عن نشأة البلاغة ، وجعل الجاحظ خاتم عصر النشأة ، لتبدأ بعده «دراسات منهجية» صنفها إلى دراسات لبعض المتفلسفة ، وأخرى لبعض المتكلمين ، وثالثة لبعض المتأدبين ، ثم اختفى التقسيم على أساس الزمان ، والتقسيم على أساس الاتجاهات ، ليظهر تقسيم آخر على أساس تقويمي ، فتحدث عن «ازدهار البلاغة العربية» ، وجعل من عبد القاهر والزمخشري علمين على هذه المرحلة ، ثم أتى عصر سماه «عصر التقعيد والجمود» وجعل من أعلامه الفخر الرازي في «نهاية الإيجاز» ، والسكاكي في «مفتاح العلوم» ، وتلخيصات الخطيب وشرحه ، ثم وضع تحت عنوان «دراسات جانبية» كتبا سماها بهذا الاسم ، لأن أصحابها «إما انحرفوا عن طريق السكاكي ، أو ساروا فيها دون ترسمها ترسما دقيقا ، وقد يترسمونها ولكن كتابتهم فيها لا تعدو تلخيصات لعبد القاهر والزمخشري» [٢] ، وجعل أهم هذه المصنفات المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر «لضياء الدين ابن الأثير» (٦٣٧ هـ) .

ولعل أجمع تقسيم وأخصره لاتجاهات البلاغة العربية ما ذهب إليه أمين الخولي من تقسيمها إلى مدرستين : سمّى أولاهما «المدرسة الكلامية» (أو «المدرسة الفلسفية الكلامية» ، أو «المدرسة العلمية» ، حين يذكرها في معرض مقابلتها «بالمدرسة الفنية») [٣] . وهي عنده تتميز «بالتحديد اللفظي والروح الجدلية ، والعناية بالتعريف الصحيح ، والحرص على القاعدة المحددة ، مع الإقلال من الشواهد ، والاعتماد على المقاييس الفلسفية من خلقيات ، وطبيعيات ونحوها ، وعلى القواعد المنطقية في الحكم بحسن الكلام وجودته ، أو بقبحه ورداءته» [٤] . أما الأخرى فسماها «المدرسة الأدبية» (أو المدرسة

---

١ ـ من أمثلة هذا الصنف : تاريخ البلاغة العربية ، لعبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٠ .

٢ ـ شوقي ضيف : « البلاغة ، تطور وتاريخ » ، دار المعارف ، مصر ، ط ٢ ، بدون تاريخ ، ص ٣١٤ .

٣ ـ أمين الخولي : « البلاغة وأثر الفلسفة فيها » ، من كتاب : « مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب » ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦١ ، ص ١٧٥ .

٤ ـ أمين الخولي : « من تاريخ البلاغة بين يدي تجديدها » ، من كتاب « المناهج ... ص ١٢٦ . وأيضًا : « البلاغة وأثر الفلسفة فيها » ، مناهج ... ، ص ١٥٩ ـ ١٦١ .

الفنية) ، وجعل من سماتها المائزة «الإكثار المسرف من الشواهد الأدبية نثرا وشعرا ، مع الإقلال من التعاريف والقواعد والأقسام ، والاعتماد في التقويم الأدبي على الذوق الفني وحاسة الجمال ، أكثر من الاعتماد على الفلسفيات المختلفة والمنطقيات»[٥] .

وقد اهتدى الخولي إلى هذا التقسيم ، منطلقا من المبحثين اللذين توزعا جهود البلاغيين ، وهما مبحث الاعجاز القرآني خاصة ، ومبحث الادب عامة ، فربط بين المدرسة الكلامية الفلسفية في الأعم الغالب والبحث في الإعجاز ، وبين المدرسة الفنية والبحث في بلاغة الأدب شعره ونثره . وكان لتقسيمه هذا صدى فيما تلاه من دراسات ، إذ أقيمت كتب بكاملها على أساس منه [٦] . ويرى الخولي أن المدرستين تسايرتا «على اختلاف في السعة والرواج . إلى أن غلبت المدرسة الكلامية أخيرا ، وكونت الصورة التي وصل لنا بها أروج مايدرس ويعرف من المؤلفات البلاغية ، فاحتكمت في تحديد مجال البحث البلاغي باعتبارات منطقية » . ويبنى الخولي على أساس من هذا التقسيم رؤيته الخاصة لما كانت عليه البلاغة العربية ، ويضع صيغته الهادفة إلى تحقيق ما ينبغي أن تكون عليه البلاغة في مستقبلها ، وهو ما سنعرض لتقويمه في موضعه من هذا البحث .

وقد ذهب الخولي إلي تعذر التصنيف الحاسم للبلاغيين وللنتاج البلاغي إلى اتجاهات صارمة ، وهذا حق لا مرية فيه ، بيْد أنه لايمنعنا من إضافة تصور نراه أجمع للصورة ، وأدنى للصواب ، وننتجه بهذا التصور إلى استظهار ملامح مائزة لاتجاهات ثلاثة في البحث البلاغي :

أولها : **اتجاه أصولي** : ينزع إلى معالجة القوانين العامة لظاهرة الأدب ، وبيان أصولها الفلسفية والنفسية ، كان لهذا الاتجاه بدايات بعيدة ، ولكن قسماته ازدادت وضوحا لدى «قدامة بن جعفر» (٣٣٧هـ) في نقد الشعر ، وعند «ابن وهب» في «البرهان» ، و «القاضي عبدالجبار» (٤٠٥هـ) في الجزء الذي أفرده لمبحث الإعجاز من كتابه «المغني» ، ثم «الإمام عبد القاهر الجرجاني» (٤٧١)هـ في «الدلائل» و «الأسرار» .

---

٥ ـ أمين الخولي : السالف .

٦ ـ من بين هذه الكتب : « البيان العربي » لبدوي طبانة الذي ضمن كتابه بحثين أساسيين عن البيان والإعجاز » و « البيان والادب » .

أما أوضح ملامحه ظهورا فقد استبانت في كتاب «حازم القرطاجني» (٦٠٨ - ٦٨٤هـ) «منهاج البلغاء» .

وقد رفد هذا الاتجاه ما ترجم من علوم الأوائل ، ولاسيما كتاب «الخطابة» وكتاب «الشعر» ، لأرسطو ، وما وضعه الفلاسفة المسلمون من تلخيصات لكتاب «الشعر» خاصة ، وما أبدوه من نظرات أصيلة في مبحث النفس انطلقوا فيها من «النقل» ليدرأوا ما بدا من تعارض بينه وبين «العقل» ، على ما سبق أن بيناه تفصيلا في غير هذا البحث [٧] .

ثانيها : اتجاه وظيفي : نزع إلى النظر في النصوص لالتماس فنون البلاغة ، واستخراج شواهدها ، وتوظيفها في المعالجة النقدية والتقويم الأدبي ، وقد توزع كتب هذا الاتجاه منحنيان تسايرا وامتزجا ، فكان منها ما انصرف إلى شيء يشبه النقد التطبيقي ، إما في شعر شاعر بخصوصه في مثل «الوساطة» لعلي بن عبد العزيز الجرجاني (٣٩٢هـ) ، وإما في شكل موازنة بين أكثر من شاعر في مثل «الموازنة» للآمدي ، وإما في كتب امحضت لمعالجة الفنون البلاغية من خلال النصوص في مثل «البديع» لابن المعتز (٢٩٦هـ) . ومن كتب هذا المنحى يمكن أن تعد أكثر ماكتب في إعجاز القرآن الكريم . وأما المنحى الثاني فقد عالج التنظير النقدي منطلقا من النصوص أكثر من المدخل الفلسفي او النفسي ، ومن ثم لم يبلغ في مجال التنظير مبلغ أصحاب الاتجاه الأصولي ، وإن وقع غير بعيد منهم ، وكان أكثر مباشرة للنصوص ، وأدني إلى النقد العملي من كتب أهل الأصول .

وعندنا أن السمة التطبيقية التوظيفية مشتركة بين أكثر من نسبوا إلى المدرسة الكلامية ومن نسبوا إلى المدرسة الأدبية ، كما أن الإقلال من الشواهد الأدبية ليس عندنا سمة مائزة بينهما ، إذ إن الشواهد من القرآن الكريم عند الأولين - وهو النص الذي نصبوا أنفسهم لمعالجته - جمة موفورة ، ولا نرى أيضا ضرورة للفصل بين ماسماه شوقي ضيف «دراسات بعض المتأدبين» وما

---

٧ - انظر كتابنا ، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر ، القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٨٠ ، ص ٥٩ - ٦٩ .

وضعه تحت عنوان «دراسات نقدية على أسس بلاغية» ، ذلك أن الفصل بين ما سمي من بعد «بلاغة» وما هو «نقد» لم يكن له وجه قبل ظهور «مفتاح العلوم» ، وإذن ، فأكثر السابقين للسكاكي هم نقاد بالأصالة وبلاغيون بالتبعية .

وثالثها : **اتجاه تقعيدي** : كانت غايته تمييز حدود واضحة للعلوم البلاغية ، وتوزيع مباحث البلاغة بينها ، وتحديد الأنواع تحديدا علميا تبعا للنسق المعرفي السائد في زمانه . وليس من شك في أن الذي افتتح هذا الصنف من التأليف هو الإمام أبويوسف يعقوب السكاكي (٦٢٦هـ) ، وأنه نهج بذلك نهجا فريدًا كثر من بعده سالكوه ، لكن صاحب «مفتاح العلوم» ، ذلك الذي ملأ الدنيا وشغل الناس يحتاج القول في أمره إلى فضل بيان وتفصيل قد يفضي بنا إلى تصنيفه على نحو يخالف ما درج عليه أكثر الباحثين ، وإلى استجلاء أبعاد مستسرة في عمله لم يتح لها – في رأينا – أن تفهم على الوجه الصحيح ، هذا ، والإقلال من الشواهد سمة مشتركة بين الاتجاهين الأصولي والتقعيدي [٨] ، وكلاهما يختلف في هذه الخاصية عن الاتجاه الوظيفي ، ومنزلة الأصولي من التقعيدي هي منزلة أصول الفقه من الفقه ، أما الوظيفي فله بالقياس إليهما منزلة القضاء والفتيا ، ويجمع بين الاتجاه الأصولي والوظيفي امتزاج البلاغة فيه بالنقد النظري أو التطبيقي في الأعم الغالب ، وينفرد الاتجاه التقعيدي بأنه أقرب إلى البلاغة المحض .

والأسئلة التي نطرحها هنا بصدد السكاكي وكتابه «مفتاح العلوم» ، ونحاول أن نجد عليها ردا مقنعا هي :

ما مكان الرجل وكتابه من هذا التصنيف الذي أسلفناه ؟

وما مدى مسئوليته عمّا نسب إليه من إصابة البلاغة بالجمود والجفاف والعقم ؟

وما حظ ناقدي منهجه من البلاغيين المحدثين أو المجددين من التوفيق فيما أبدوه من ملاحظ ، وما اقترحوه من صيغ بديلة ؟

---

٨ – يقول ابن رشيد عن كتاب حازم : « لما وقفت على قوانينه ووعيتها ، وإن كان ترك التمثيل ، صار كل ما اقرؤه وانظر فيه من كلام بليغ يصير كله امثلة لتلك القوانين » . انظر كتابنا عن « حازم القرطاجني » ص ٨٥ – ٨٦ .

وهل يمكن أن يصاغ منهج السكاكي صياغة جديدة يمكن الانتفاع بها في الدرس الأسلوبي اللساني المعاصر ؟

ومانوع العلاقة المعرفية التي يمكن أن تنشأ بين العلم الموروث والعلم المستفاد في هذا المقام ؟

٣ ـ السكاكي ومفتاحه بين أيدي المحدثين

لاتكاد تخلو دراسة أو كتاب لأحد من البلاغيين المحدثين أو أهل التجديد من صفحات يُحَمِّلُ فيها كاتبُها صاحبَ مفتاح العلوم إصْرَ ما أصاب البلاغة من جمود وجفاف وعقم ، حتى أصبح هذا القول من البدهيات المسلمة ، ولن نستقصي هذه الأقوال ، وحسبنا أن نورد قول بعضهم ليدل على سائرهم ، فأنت تجد من البلاغيين المحدثين من يقول : «الواقع أنه لم يفسد البلاغة العربية أو البيان العربي مثل تمحيص السكاكي وتهذيبه ، وترتيبه الذي مجده به ابن خلدون» [٩] ، ويقول آخر عنه : إنه قد أمعن في الغوص بقواعد البلاغة إلى أعمق بحار العلوم العقلية من منطق وفلسفة ، وجرى في ذلك إلى غاية بعيدة المدى ، مترامية الأطراف ، كانت أولى الخطوات الواسعة بعد قدامة بن جعفر في النزول بالبلاغة إلى هذا الدرك الذي ترى عليه البلاغة الآن» [١٠] .

ويثبت الخولي لجمهور البلاغيين أنهم في كثرتهم ذوو صلة بالفلسفة وبيئتها ، سواء أكانت الفلسفة العامة ، أم الفلسفة الكلامية الخاصة ، ويتفق ذلك في جميع أدوار حياة البلاغة ، نشأة وتطورا وجمودا [١١] ، ثم يقول بعد أن يعدد الأسماء وعلى رأسها السكاكي : «إن كثرتهم من غير العرب ، فكل أولئك الذين مرت بك أسماؤهم آنفا لاحظ لهم من عروبة ، وإذا كانت عجمة مع فلسفة فقد كمل البعد عن مجال الفن وروحه ، بقدر البعد عن حسن العربية وتمثل روحها ، وإدراك مجال الجمال فيها» وينتهي به الأمر إلى أن ينادي في عبارة حاسمة بقوله : «يجب أن نؤيد المدرسة الفنية ، ونؤثل تلك الأبحاث الجديدة التي

---

٩ ـ بدوي طبانة : البيان العربي ، ص ٢٠٠

١٠ ـ محمد عبدالمنعم خفاجي (محقق) : الإيضاح ١٩٢/٦٠ .

١١ ـ أمين الخولي : من تاريخ البلاغة بين يدي تجديدها .. مناهج .. ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

أشرت إليها من قبل ، وتهجر المدرسة العلمية في دراسة البلاغة» [١٢] .

أما «شوقي ضيف» فإن اتجاه السكاكي عنده كان إلى «خلط مسائل النحو بمسائل البلاغة» [١٣] ، وأنه نظم في بعض أبواب كتابه «دررا وحصى كثيرا ، أما الدرر فجمعها من كتابات عبد القاهر والزمخشري ، وأما الحصى فجمعه من كتب النحو واللغة» [١٣] ، و «المفتاح» في رأيه «تلخيص أشاع فيه كثيرا من العسر والالتواء ، بسبب ما عمد إليه من وضع الحدود والأقسام المتشعبة ، فإذا المباحث البلاغية تشبه غابة بل دغلا ملتفا لايمكن سلوكه إلا بمصابيح من المنطق ومباحث المتكلمين والفلاسفة ، وهي مصابيح ماتني ترسل إشعاعات تخنق خلايا النضرة في الدغل الكثيف .. وكثيرا ما تتراكم هذه الاشعاعات تراكما يحجب عنا تلك الخلايا الحية التي كنا نتمتع برؤيتها عند عبد القاهر والزمخشري ، وإن لم يحجبها أفسد أنسجتها إفسادا بما أدخل عليها من مواد غريبة» [١٤] . ويضيف «شوقي ضيف» نقدا للغة التي صاغ بها السكاكي قواعده وقوانينه «حتي في لفظها وأسلوبها الذي لايحوى أي جمال ، وما للجمال والسكاكي» [١٥] ؟ هذا ، وإن كان «المراغي» لم يسلبه هذه الفضيلة بالكلية ، فقال «ومع كل هذا فقد كان في قلمه أثارة من الأسلوب الأدبي الذي درج عليه من سبقه من المؤلفين في علوم الفصاحة» [١٦] .

كانت هذه هي ملامح الصورة التي استقرت في وجدان الباحثين وعقولهم عن «السكاكي» وكتابه «مفتاح العلوم» ، وهي صورة ظلمت في رأينا الرجل وكتابه ظلما يعز نظيره ، ولما كانت صيغة السكاكي هي ـ عندنا ـ أقرب الصيغ إلى روح العلم ، وأجدرها بأن تكون طرفا في علاقة الحوار بين التراث البلاغي والأسلوبيات اللسانية المعاصرة كان لابد لنا من أن نعرض لما وجه لها من نقد على يد البلاغيين المحدثين والمجددين ، وأن نُفصّل القول في أظهر ما اقترح في هذا المجال من صيغ بديلة ونخص منها بالذكر : صيغة «أحمد

---

١٢ ـ أمين الخولي : «البلاغة وأثر الفلسفة فيها» ، «مناهج ......» ، ص ١٧٥

١٣ ـ شوقي ضيف : المرجع السالف ذكره ، ص ٢٩٦ .

١٤ ـ السالف : ص ٣١٣ .

١٥ ـ السالف . ص ٢٨٨ .

١٦ ـ أحمد مصطفى المراغي : «تاريخ البلاغة العربية والتعريف برجالها» ، طبعة مصطفى الحلبي ، ١٩٥٠ ، ص ٣٢ .

الشايب» في كتابه «الأسلوب» [١٧] ، وصيغة «أمين الخولي» كما عبر عنها في كتابه «مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب» [١٨] . ثم تأتي إلى «المفتاح» لنميط اللثام عن حقيقة مذهب الإمام السكاكي التي ران عليها ماتناقلته الأقلام من أقوال يعوزها ـ في رأينا ـ البرهان ، ولنثبت ـ إن شاء الله ـ أن ذنوب الرجل عندهم هي عين محاسنه عندنا . ثم نختم القول بمحاولة لتقديم صياغة جديدة يتحدد في إطارها موقع صيغة السكاكي من المعالجة الأسلوبية اللسانية للنص الأدبي ، والكيفية التي يمكن أن يستفاد بها منها في إقامة جسور الحوار بين التراث والفكر اللساني المعاصر .

٤ ـ النقد البلاغي لمذهب السكاكي

عرف السكاكي بأنه أول من قسم علوم البلاغة قسمة ثلاثية إلى علم المعاني ، علم البيان ، وعلم البديع ، وأنه أول من قدم الصياغة النهائية ـ تقريبا ـ لحدود هذه العلوم ، ووزع فيما بينها فنون البلاغة ومباحثها ، واعتمد في ذلك الصياغة الفلسفية المنطقية من حد وتقسيم ، ويذكر الخولي ـ محقا ـ أن «معالم البحث البلاغي المقسمة على هذه الثلاثية لاتزال غير واضحة حتى القرن الخامس نفسه» [١٩] ، ضاربا في ذلك المثل بكتابي عبد القاهر «الدلائل» و «الأسرار» حتى جاء السكاكي فأرسى حدودها ، وجلّى معالمها ، وأتى في ذلك بما فتن الخالقين ، يقول بدوي طبانة :

«ولسنا نعرف السحر العجيب الذي سحر العلماء وفتنهم بكتاب السكاكي ، فجعلهم ينسون أنفسهم ، وينكرون ملكاتهم ، ليسيروا في ركاب السكاكي وفي فلك كتابه ، فجعلوه القطب الذي يدورون من حوله ، والغاية التي ييممونها» .

وليس من همنا هنا تفصيل القول في «ثلاثية السكاكي» وما ارتضاه من تقسيم لمباحث البلاغة على أطرافها الثلاثة ، وبيان ما ووفق عليه ، وماخولف فيه ، وما أضيف إليه ، فأمر

---

١٧ ـ احمد الشايب . « الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية في اصول الاساليب الادبية » ، ط ٧ ، ١٩٧٦ ، النهضة المصرية .

١٨ ـ لم نتمكن من الرجوع إلى كتاب « فن القول » فاعتمدنا في جميع نقولنا على كتاب « مناهج تجديد » الذي اسلفنا الإشارة إليه .

١٩ ـ أمين الخولي : « من تاريخ البلاغة .... » ، مناهج ... ، ص ١٢٢ .

ذلك كله مبسوط في القسم الثالث من «المفتاح» ، وفي التلخيص والإيضاح للخطيب القزويني (٧٣٩هـ) وفي غير ذلك من المختصرات والمطولات والحواشي والتقريرات [٢٠] . وما أردنا لهذا البحث أن يكون تكرارا لما سبق ، بل نصبناه لغايات أُخر أسلفنا الإشارة إليها ، ولنأخذ الآن في بيان مآخذ البلاغيين على مذهب السكاكي .

ولعلنا نتوقع أن تنتظم هذه المآخذ في نوعين : ينصرف أولهما إلى مناقشة كفاءة القسمة الثلاثية ومدى صوابها ، والثاني إلى مغالبة الطابع الفلسفي المنطقي الذي امتازت به مما سبقها من معالجات ، ويتفرع عن هذا النوع الثاني تحديد موقف ناقدي السكاكي من البلاغة نفسها : فنٌّ هي أم علم ؟

بدأ مهب الريح على مذهب السكاكي منذ قديم ، فقد عقد الخطيب في الإيضاح فصلا ينبه فيه إلى ما خالف فيه السكاكي من قول في شأن الحقيقة والمجاز ، كما أبان أيضا عن مخالفته إياه في مبحث المجاز العقلي ، إذ جعله الخطيب من مباحث علم المعاني ، على حين عده السكاكي من مباحث علم البيان [٢١] ، وكان الخلاف موضعا للحجاج العلمي بين علماء البلاغة من بعد [٢٢] ، بيْد أن هذا النوع من الخلاف لم يكن ليزلزل أركان القسمة الثلاثية في شيء ، وظل سلطانها راسخا إلى أن تعرضت منذ العقد الثالث من القرن العشرين تقريبا للنقد حتى من داخل معسكر البلاغيين أنفسهم : فاتفق أكثرهم على خطأ القسمة الثلاثية ، وجهدوا جهدهم لإثبات ذلك ، مستثمرين ما سبق أن ألمح اليه الخطيب القزويني وغيره من خلاف بين العلماء في تسمية العلوم الثلاثة [٢٣] ، وفي تعريفاتها ، وتقسيم مباحث البلاغة بينها .

ولعل أجمع صور النقد البلاغي لمذهب السكاكي ما جاء به المراغي في «تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها» ، وقد أقام المراغي نقده لهذه القسمة على أساس أنه لا يرى

---

٢٠ ـ بدوي طبانة : « البيان العربي » ، ص ٢١٤ .

٢١ ـ الخطيب القزويني : « الإيضاح » ، ٥/١٣٥ ـ ١٤٩ . وانظر ايضا تحقيق خفاجي للخلاف بين السكاكي والخطيب حول المجاز العقلي «الإيضاح» ١/١٠٠ ـ ١٢٢/١٢٤ .

٢٢ ـ يذكر المراغي ان لاحمد الكاشاني كتابا سماه : « حل الاعتراضات التي اوردها الايضاح على المفتاح » . انظر المراغي : ص ٣٤ .
مناهج تجديد ... ، ص ٢٦٧ .

٢٣ ـ الخطيب : الإيضاح .

لها» وجها صحيحا ، ولا مستندا من رواية أو دراية» [٢٤] ، ثم أورد تعريف العلوم الثلاثة كما أوردها القزويني في الإيضاح ، وناقشها ليخلص من ذلك إلى إبطال القسمة من جهة الرواية ، ومن جهة الدراية ، فأما من جهة الرواية فقد احتج بحجتين : أولاهما أن المتقدمين كأبي هلال وابن سنان وعبد القاهر لم يعرفوا هذه القسمة ، حيث وردت عندهم مباحث البلاغة ممتزجة غير متمايزة بحسب القسمة الثلاثية لدى السكاكي ومن ذهب مذهبه ، أما الحجة الثانية ففحواها أن مصطلحي البيان والبديع وردا عند الزمخشري وابن المعتز وقدامة وابن رشيق بمعان متداخلة ، فأطلق البديع وأريد به مايعم البيان ، وأطلق البيان وأريد به مايعم البديع ، ووضع تحت كل منهما ما هو من حق أخيه بحسب ثلاثية السكاكي [٢٥] .

وواضح أن الحجتين قريب من قريب ، وأن إحداهما تفريع على الأخرى ، وأن إبطال مذهب السكاكي من جهة الرواية ليس بحجة عليه ، بل إنه يوشك أن يثقل موازينه ، ويرفعه إلى مرتبة أهل الفقه والاجتهاد [٢٦] .

ثم قدم المراغي لإثبات بطلان القسمة من جهة الدراية ست حجج فيما يلي تلخيصها[٢٧] :

١ ـ أن الثمرة المستفادة من علم المعاني ، «وهي معرفة أحوال اللفظ التي بها يطابق مقتضى الحال» ، تستفاد أيضا من علم البيان ، لأننا لانعبر باستعارة ولا كناية إلا إذا اقتضاها المقام ، ومن ثمّ فلا مسوغ للتخصيص .

٢ ـ ما يصدق في هذا الباب على علمي المعاني والبيان يصدق أيضا على البديع ، فلا يصح لذلك اعتبار التحسين فيه عرضيا لا ذاتيا .

٣ ـ أن تداخل المباحث في هذه الأقسام ورد عند بعض المؤلفين ، ولو كانت الحدود واضحة لامتنع التداخل والاختلاط .

٤ ـ أن المعول عليه في هذا الباب هو رأي عبد القاهر من وجوب تقسيم البلاغة إلى «علمين متمايزين» ، فنسمي العلم الذي يبحث في فصاحة النظم «علم معاني النحو» ، أو «علم

---

٢٤ ـ المراغي : ص ١١١ .

٢٥ ـ السالف : ص ص ١١٤ ـ ١١٥ .

٢٦ ـ أحمد مطلوب . . بلاغة السكاكي ، ص ١٢٥ .

٢٧ ـ المراغي : ص ص ١١٥ ـ ١٢٠ .

المعاني» على سبيل الاختصار في التسمية ، والعلم الذي يبحث عن فصاحة اللفظ ، أو عن معنى المعنى بعلم البيان ، وتكون التسمية مجرد اصطلاح ، وإلا فالكل بحث بياني .

٥ ـ أن الفضل يرجع إلى عبدالقاهر في لفت نظر السكاكي إلى تسمية العلم الأول «علم المعاني» لما كان يردده من قوله : «ليست أسرار النظم إلا معاني النحو» ، فاختزل السكاكي هذا الاسم وسماه «علم المعاني» .

٦ ـ أن ثمة تفاوتا في تحديد الغاية من كل علم عند السكاكي ، إذ إن فائدة العلم الأول هي «معرفة أحوال اللفظ العربي التي تطابق مقتضى الحال» وهي فائدة بالسلب ، لكونها مجرد المعرفة ، ولا تتضمن القدرة على إنشاء كلام يفي بأشراط العلم ، أما الغاية من علم البيان فإيجاب ، إذ به «نستطيع أن نعبر عن المعنى الواحد بأساليب مختلفة» وكان الأولى أن تتساوى الغايتان سلبا أو إيجابا .

ذلكم هو ملخص ما أدلى به المراغي من حجج لإبطال القسمة الثلاثية من جهة الدراية ، وأكثرها لا يثبت للنقاش ، وبعضها صحيح ولكن لا حجة فيه ، ويمكن إيراد الملاحظ الآتية على وجه الاختصار :

١ ـ أن تعريف السكاكي لعلمي المعاني والبيان يتضمن وجوب «مراعاة مقتضى الحال» ، ولذلك ينصرف نقد المراغي إلى تعريف الخطيب ، ولا سبيل له على تعريف السكاكي[٢٨]

٢ ـ أن «البديع» في مفتاح العلوم لم يظهر بوصفه علما مستقلا ، بل إن فنونه لم توضع تحت هذا المصطلح بعينه .

٣ ـ أن تداخل المباحث البلاغية بين الأقسام هو اختلاف في التفاصيل لا يصح أن يحتج به لإبطال القسمة من أساسها ، وفي مناقشته تفصيل يأتي في موضعه من البحث .

٤ ـ أن من حق السكاكي أن يخالف عبدالقاهر في اجتهاده لتقسيم علوم البلاغة ، وقد فعل ، فجعلها على علمين : علم للمعاني وعلم للبيان ولكن العلم الأعم عنده هو «علم المعاني» ، وليس «علم البيان» إلا شعبة منه .

٥ ـ لا يسوغ أن يكون سبق عبدالقاهر إلى تحديد علم المعاني مبطلا لصحة القسمة الثلاثية عند السكاكي .

---

٢٨ ـ أحمد مطلوب : السالف .

٦ ـ في تمييز المراغي بين الغاية من علم المعاني والغاية من علم البيان ، بين غاية بالسلب وأخرى بالايجاب تمسك لامسوغ له بظاهر اللفظ ، إذ المعرفة أساس القدرة ، والقدرة لاتتحقق إلا عن معرفة ، فهي مما لا يتم الواجب إلا به .

وتكاد حجج سائر البلاغيين المحدثين في إبطال صحة القسمة الثلاثية لا تخرج عما أورده المراغي في الجملة ، بل إن من الطريف أن بعضهم قد انتقد حجج بعض في هذا المقام ، وكان أحمد مطلوب على حق حين رفض أن تكون مخالفة السكاكي للرواية أساسا صالحا لإثبات فساد منهجه ، بيْد أن «مطلوب» لم يفلح ـ في رأينا ـ في أن يورد من عنده أدلة على فساد القسمة تفوق في حجيتها أدلة المراغي ، وهو يلخص حججه هذه بقوله : «إن مطابقة الكلام لمقتضى الحال تشمل مباحث البلاغة كلها ، وإن تتبع خواص تراكيب الكلام لا تخص نوعا واحدا من أقسام البلاغة ، وإن الاستحسان والاستهجان ينطبق على موضوعات البلاغة كلها ، وإن ايراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان لاتخص البيان وحده ، وإنما يشمل جميع مباحث البلاغة» ، يضاف إلى ذلك أن الاحتراز من الخطأ ينطبق على البلاغة كلها كما اتضح من تعريف السكاكي للمعاني والبيان [٢٩] وهو يستدل لذلك بأن السكاكي نفسه جعل علم البيان شعبة من علم المعاني .

واعتراضات مطلوب تقوم على أساس من استخدام الألفاظ الواردة في تعريفات السكاكي بمعانيها المعجمية لا بمعانيها الاصطلاحية التي ارتضاها الإمام ، ولايسلم له ولا لغيره إلا دليل واحد يبدو وجيها بادي الرأي ، ألا وهو وقوع المبحث الواحد من مباحث البلاغة تحت أكثر من علم ، ولم يأت أحد من ناقدي السكاكي بهذا الدليل من عند نفسه ، كما أن أحدا منهم لايستطيع أن يزعم أن السكاكي لم يفطن إلى هذا الأمر فقد أشار اليه ، وجعل من أمثلته الالتفات من بين وجوه التحسين ، إذ قال : «ومنه الالتفات وقد سبق ذكره في علم المعاني» [٣٠] وقال أيضا : «ومنه تقليل اللفظ ولا تقليله مثل يا وهيا وغاض وغيض إذا صادف الموقع ، ويتفرع منهما الإيجاز في الكلام والإطناب فيه ، وقد سبقا في الذكرة» [٣٠] كما أن من القدماء أنفسهم من اختلفوا حول وضع مبحث من المباحث تحت البيان أو المعاني على ما أسلفنا إليه الاشارة .

---

٢٩ ـ السلف : ص ص ١٣٤ ـ ١٣٥ .

٣٠ ـ السكاكي : مفتاح العلوم ، مصطفى الحلبي ، القاهرة ، ١٩٣٧ ص ٢٠٢ .

ولا نرى في هذه الحجة ـ على فرض التسليم بها ـ كبير بأس بالنسبة لعلم يؤسس صاحبه علاقاته تأسيسا لايخدش أوليته فيه أنه مسبوق في كثير من أفكاره، وهي أشتات وتفاريق، لايجمعها جامع من منهج منضبط، على أن الذي لم يفطن إليه كثير من هؤلاء أن الظاهرة الواحدة يمكن أن تقع تحت بابين مختلفين من جهتين مختلفتين، على مايقرره محقق الإيضاح، وهو في ذلك محق، إذ إن ألوان البديع: «كثيرا مايعد بعضها من مباحث علم المعاني، ولكن يجب أن نعلم أنها إذا طلبت من حيث المطابقة (يعني مطابقة الكلام لمقتضى الحال) كانت من مباحث علم المعاني، وإن طلبت من حيث التحسين كانت من بحوث علم البديع» [٣١].

ونأتي الآن إلى تهمة الجفاف والجمود والتعقيد والخضوع المطلق لسلطان الفلسفة والمنطق، لنجدها تتردد على أقلام الباحثين في صورة دعوى عامة، تستند إلى قيام صياغة السكاكي على أساس من الحد والتقسيم وانضباط العبارة، لكن أظهر ملامح هذه الصورة، وأبرز أدلتها هي ما فهم عن السكاكي من تسويته بين صاحب البيان وصاحب الاستدلال، وعقده فصلا بتمامه عن علم الاستدلال، ذاكرا ضرورته ولزوم العلم به لصاحب علم المعاني والبيان، وقد أزعجت هذه الفكرة البلاغيين المحدثين ومن بينهم المراغي إزعاجا شديدا. فأورد عبارة السكاكي: «وإذا قد تحققت أن علم المعاني والبيان هو معرفة خواص تراكيب الكلام، ومعرفة صياغات المعاني، ليتوصل بها إلى توفية مقامات الكلام حقها بحسب ما يفي به قوة ذكائك ـ وعندك علم أن مقام الاستدلال بالنسبة إلى سائر مقامات الكلام جزء واحد من جملتها، وشعبة فردة من دوحتها ـ علمت أن تتبع تراكيب الكلام الاستدلالي، ومعرفة خواصها مما يلزم صاحب علم المعاني والبيان» [٣٢]. ويرى المراغي في هذه العبارة ومواضع أخرى من المفتاح عَرَضًا من أعراض مرض التفلسف والتمنطق، فيصدرها بقوله: «وهاك ماقاله في كتابه لتعلم منه كيف كان الداء دويا وعلاجه مستعصيا لا يرجى له برء، ويعز منه الشفاء» [٣٣].

وبالنظر إلى أن هذه المسألة تتصل بالبنية الكلية لكتاب «المفتاح»، وهو أمر يغفله كل من نقدوا السكاكي وكتابه ـ سنرجيء تفصيل القول فيها إلى موضعه من البحث.

٣١ ـ الخطيب. الإيضاح ٤/٦

٣٢ ـ المفتاح: ص ٢٠٤.

٣٣ ـ المراغي: ص ٢٨.

٥ ـ تجديد البلاغة العربية : صيغة الخولي :

إذا كان فريق من البلاغيين المحدثين قد أنكروا على مذهب السكاكي وخالفيه ما سموه جمودا وتعقيدا وجفافا وخضوعا للمنطق والفلسفة وعلم الكلام ، وانتقدوا ثلاثية السكاكي ، جاهدين لإثبات بطلانها ، ومطالبين بإقامة البلاغة على أساس ذوقي جمالي بعيد عن القواعد الجامدة الجافة ـ فقد كان ذلك قصاراهم ومبلغ علمهم ، لكن فريقا من العلماء نصبوا أنفسهم لغاية أبعد مراما حين تطلعوا للتجديد ، واقترحوا صيغا جديدة بديلة ، وتصوروا مختلفا لقضية البلاغة ومادة درسها ، وتتجلى أهمية هذه المحاولات في كونها خطوة ذات شأن فيما نحن بصدده من معالجة لمشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ، ونتوقف هنا عند محاولتين من أظهر محاولات التجديد ، هما الصيغة التي اقترحها «أمين الخولي» في كتابيه : «فن القول» و «مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب» ، وتلك التي قدمها «أحمد الشايب» في كتاب «الأسلوب» . ونورد فيما يلي عرضا موجزا لكلتا المحاولتين ، نتبعه بتقويم نقدي نستصفي به ما اشتملت عليه كل منهما من مزايا ، وما يمكن أن يوجه إليهما من اعتراضات ، بادئين بأولى الصيغتين ، وهي صيغة الخولي [٣٤] .

لم يكن التجديد عند الخولي انعتاقا لا ضابط له من أسر القديم ، فهو يرسي في هذا المقام مبدأه الشهير : «إن أول التجديد هو قتل القديم فهمًا» [٣٥] ، كما نراه يلتمس الحافز إلى التجديد في مقولة نسبها السيوطي إلى القدماء في صفة علم البيان ، إذ قالوا عنه إنه « علم لم ينضج ولم يحترق » ويرى « في هذا الحكم لفتًا لنا إلى وجوب متابعة العمل لإنضاج البحث البلاغي »[٣٦] .

ولقد أسلفنا القول في تصنيف الخولي لاتجاهات البحث البلاغي ، وقسمته إياها إلى مدرستين : سمى أولاهما «المدرسة الكلامية» أو «الكلامية الفلسفية» أو «المدرسة العلمية» ، وسمى الأخرى «المدرسة الأدبية» أو «المدرسة الفنية» ، وكيف بنى الخولي على

---

٣٤ ـ ننبه هنا ، مرة أخرى ، إلى اعتمادنا على كتاب « مناهج تجديد » لعدم تيسر الرجوع إلى « فن القول » .

٣٥ ـ أمين الخولي : « من تاريخ البلاغة » في كتاب مناهج تجديد ص ١٢٨ .

٣٦ ـ أمين الخولي . السالف ص ١٢٧ .

أساس من هذا التقسيم رؤيته الخاصة لما كانت عليه البلاغة العربية ، ولما ينبغي لها أن تكون عليه في حاضرها ومستقبلها ، وهو ما أبان عنه أوضح إبانة بقوله : «يجب أن نؤيد المدرسة الفنية ، ونؤثل تلك الأبحاث الجديدة التي أشرت اليها من قبل ، ونهجر المدرسة العلمية في دراسة البلاغة ، ونمضي في كل ذلك التجديد بقدم ثابتة لاتخشى خطرا ما ، لأنه تجديد تاريخي وطيد الدعائم» [٣٧] .

ويتفق الخولي مع كثير من أولي العلم في أن التقسيم القديم للبلاغة إلى المعاني والبيان والبديع لا أساس له ولا غناء فيه ، مما يوجب قيام التقسيم على أساس غير الأول [٣٨] «ويرى ضرورة العدول عن هذه الثلاثية المصطلحية إلى مصطلح واحد جامع هـو ، البلاغة» ، ثم «تقسم الدرس إلى بلاغتين : بلاغة الألفاظ وبلاغة المعاني ، وفي بلاغة الألفاظ نبحث عنها من حيث إن تلك الألفاظ أصوات ذات جرس ، ثم من حيث هي دوال على المعاني مفهمة لها ، ونبحث ذلك في المفرد والجملة والفقرة والقطعة ، ونقسم المعاني بمناسبها حتى ننتهي إلى دراسة فنون القول المنظوم والمنثور فنًّا فنًّا ، وما به قوام كل فن وحسنه ، متخطين الفنون القديمة من المقامة والرسالة والخطبة إلى الفنون الحديثة من المقالة والقصة على اختلاف أنواعها [٣٨]» ، واتباع هذا المنهج ينفي بذاته عند الخولي ضرورة القسمة الثلاثية ، ويقترح في رأيه ماهو خير منها وأجدى على دراسة فن القول .

وعندي أن قسمة البلاغة إلى بلاغة ألفاظ وبلاغة معان هي أمر من الصعوبة بمكان في دراسة النص الأدبي ، ولا أدل على ذلك من أن «الخولي» نفسه يضع تحت دراسة بلاغة الألفاظ دراستها «من حيث هي دوال على المعاني ومفهمة لها» وهي عبارة تنفي إمكان الثنائية التي يقترحها ، وعندي أيضا أن القسمة الثلاثية على مافيها من عيوب ـ أوضح للفكر ، وأطوع لمباشرة النصوص من قسمة تعيد ثنائية اللفظ والمعنى في الدرس الأدبي جَذعَةً بعد ما توارت بالحجاب ، وما نحسب أن هذه القسمة يمكن أن تكون طريقا إلى تأثيل «المدرسة الفنية» في البلاغة ، تلك التي كان «الخولي» ظهيرا قويا لها ، ومن أجلها جهر بدعوته إلى وجوب «هجر المدرسة العلمية في دراسة البلاغة» ، لقد أدى به هجر المدرسة العلمية وغموض البديل المقترح إلى مايشبه أن يكون تعطيلا للدرس البلاغي حين عرض

---

٣٧ ـ أمين الخولي : البلاغة وأثر الفلسفة فيها ، في كتاب مناهج تجديد ص ١٧٥ .

٣٨ ـ أمين الخولي : البلاغة ، مقال لدائرة المعارف الإسلامية في كتاب مناهج تجديد ص ٢٦٧ .

لقضية تعليل الإعجاز ، فعارض القائلين بإمكانه قائلا : «لكن ذلك القول بالتعليل وبيان الأوجه ليس إلا الرأي الفائل ، والمذهب الزائف ، وإن شاع وساد عند المتأخرين» ، ويعلن الخولي اغتباطه ، إذ يسجل أن الذي يبين فساد هذا الرأي ويحمل على أصحابه «إنما هو بطل من أبطال البلاغة القديمة» وفارس مقدم في ميدانها هو الإمام السكاكي رحمه الله ، فقد رفض القول بإمكان تعليل الإعجاز وبيان وجهه ، ونَكَب عن هذه الطريقة بعدما كان قد اندفع مع أصحابها ، وأنكر ما عداها حينا» [٣٩] . ثم يستشهد لذلك بقول السكاكي : «واعلم أن شأن الإعجاز عجيب ، يدرك ولا يمكن وصفه ، كاستقامة الوزن تدرك ، ولا يمكن وصفها ، وكالملاحة ، ومُدرِكُ الإعجاز عندي هو الذوق ليس إلا ، وطريقة اكتساب الذوق طول خدمة هذين العلمين» [٤٠] . ثم يذكر الخولي أن السكاكي «يتصدى لبيان بطلان ما يذكره معللو الإعجاز من الأوجه ، وجهًا وجهًا ، ويقول بعد ردها كلها : « .. فهذه أقوال أربعة يُخمِّسُها مايجده أصحاب الذوق من أن وجه الإعجاز هو أمر من جنس البلاغة والفصاحة ، ولا طريق لك إلى هذا الخامس إلا طول خدمة هذين العلمين ، بعد فضل إلهي من هبة يهبها بحكمته من يشاء [٤١] .

والرأي عندنا أنه لا حجة للخولي فيما استشهد به من أقوال السكاكي لوجوب تأثيل المدرسة الفنية ، واعتماد «الذوق» أساسا لإدراك فنية القول لأمور كثيرة : **أولها** : أن مقام الكلام عند السكاكي هو معالجة «الإعجاز» الذي هو عنده «الطرف الأعلى» من مراتب البلاغة وما يقرب منه ، وهو وصف يكاد يختص بالقرآن الكريم لاينصرف إلى غيره ، **وثانيها** : أن كلام السكاكي يحيل إدراك «نفس وجه الإعجاز» . أما الكشف عن وجوه البلاغة عنده فغير محال ، أي أن المحال عنده هو إدراك حقيقة الاعجاز لا إدراك مظاهر الإعجاز ، يقول السكاكي : «نعم ، للبلاغة وجوه ملتثمة ربما تيسرت إماطة اللثام عنها لتجلي عليك ، أما نفس وجه الإعجاز فلا» [٤٢] . **وثالثها** : أن مفهوم الذوق عند السكاكي فيما يبدو لنا ـ يختلف عن المفهوم الشائع لهذه الكلمة بيننا فهو يربط دائما بين الذوق و«طول خدمة هذين العلمين» ، ويكون بذلك هو التكوين العلمي القادر على إدراك وجود

---

٣٩ ـ امين الخولي ، البلاغة وأثر الفلسفة فيها ، ، مناهج تجديد ص ١٧٣ ـ ١٧٤ .

٤٠ ـ المفتاح : ١٩٦ .

٤١ ـ المفتاح : ٢٤٣ .

٤٢ ـ المفتاح : ١٩٦ .

المزية في الكلام ، وليس الملكة المعطلة للأسباب ، وآية صحة ذلك ـ إن شئت دليلا ـ هذا النص الذي تناقلته بعض المراجع عن السكاكي ، واستشهدت به لغير ماسيق له ، وهو قوله : «ليس من الواجب في صناعة ، وإن كان المرجع في أصولها وتفاريعها إلى مجرد العقل أن يكون الدخيل فيها كالناشيء عليها في استفادة الذوق منها ، فكيف إذا كانت الصناعة مستندة إلى تحكمات وضعية ، واعتبارات إلفيَّة ، فلا على الدخيل فى صناعة علم المعاني أن يقلد صاحبها في بعض فتاواه ، إن فاته الذوق هناك ، إلى أن يتكامل له على مهل موجبات ذلك الذوق .»[٤٣] فالذوق في هذا النص قابل لأن يستفاد ، والتقليد رخصة أتت بصيغة رفع الإصر ، وانصرفت إلى الدخيل فى الصناعة ، وهى محدودة ببعض الفتاوي فيما يفوته فيه الذوق ، وموقوتة باكتمال موجبات الذوق ، وليس اكتمالها في حق الدخيل من المحالات .

ورابعها : أن الأوجه الأربعة التي ذكرها السكاكي للإعجاز هي : الصرفة ، وروده على أسلوب مبتدأ مباين لأساليب كلامهم ، وسلامته من التناقض ، واشتماله على الغيوب[٤٤] .

وكان من الطبعي لإمام في صناعة علم الأدب أن يرفض هذه الأوجه جميعا ، ولا يقبل إلا الوجه الخامس الذي حدده بقوله : «ما يجده أصحاب الذوق من أن وجه الإعجاز هو أمر من جنس البلاغة والفصاحة ، ولا طريق لك إلى هذا الخامس إلا طول خدمة هذين العلمين ، بعد فضل إلهي من هبة يهبها بحكمته من يشاء»[٤٥] . ونقول : أرأيت إلى سياق نص السكاكي ، وكيف يقطع بأن مقام الكلام فيه ليس إبطال السكاكي لكلام معللي الإعجاز بإطلاق ، بل هو إبطال لأنواع بعينها من التعليل هي من جنس غير جنس البلاغة والفصاحة ، وإثبات لوجه بخصوصه من وجوه الاعجاز هو وجه البلاغة والفصاحة ، وأن السكاكي يحدد الطريق الوحيدة لإدراك هذا الوجه وهو «طول خدمة هذين العلمين» .

وإذن ، أنكون على حق حين نقرر أنه لا حجة للخولي فيما استشهد به من أقوال السكاكي لما أراده ؟ نعم ، إن شاء الله ، وأين من قول الخولي ماذهب إليه عبد القاهر ، إذ يجعل الآفة واحدة فى طائفتين من الناس : أولئك الذين يسوون بين جميع أجناس الكلام ، غير مدركين لوجود المزية أصلا ، وأولئك الذين يدركون وجود المزية فى الكلام ، ولكنهم يزعمون انه لا سبيل إلى معرفة العلة في شيء مما تُعرفُ المزية فيه ، يقول عبد القاهر فيما لخصه الخطيب في

---

٤٣ ـ المفتاح : ٨١ .

٤٤ ـ المفتاح : ٢٤٢ .

٤٥ ـ المفتاح : ٢٤٣ .

الإيضاح : «اعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السامع ، ولايجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة (قلت : انظر كيف أن عبد القاهر قرن الذوق بالمعرفة) ، ومن تحدثه نفسه بأن لِمَا تومىء إليه من الحسن أصلاً : فيختلفُ الحال عليه عند تأمل الكلام ، فيجد الأريحية تارة ، ويَعْرَى منها أخرى ، وإذا عَجَّبْتَه تَعَجَّب ، وإذا نبَّهته لموضوع المزية تَنَبَّه ، فأما مَنْ كانت الحالات عنده على سواء ، وكان لا يتفقد من أمر النظم إلا الصحة المطلقة ، وإلا اعرابًا ظاهرا فلْيَكُن عندك بمنزلة مَنْ عَدِمَ الطَّبْعَ الذي يُدرك به وزن الشعر ، ويميز به مُزَاحَفه من سَالِمه ، في أنك لا تتصدى لتعريفه : لعلمك أنه قد عَدِم الأداة التي بها يَعْرِف .. واعلم أن هؤلاء ، وإن كانوا هم الآفة العظمى في هذا الباب ، فإن من الآفة أيضا من زعم أنه لا سبيل إلى معرفة العلة في شيء مما تُعرف المزية فيه ، ولا يعلم إلا أن له موقعا من النفس ، وحظا من القبول ، فهذا بتوانيه في حكم القائل الأول .. واعلم أنه ليس إذا لم يُمْكِن معرفةُ الكل وجب ترك النظر في الكل ، وَلَأَنْ تَعْرِفَ العلةَ في بعض الصور فتجعلَهُ شاهدا في غيره ، أحرى من أن تسد باب المعرفة على نفسك ، وتُعوِّدها الكسل والهوينا (٤٦)» .

ذلكم قول الإمام عبد القاهر الجرجاني وقد وقع به على لب الحقيقة وجوهر السداد ، أما القول بأن «الاعجاز لايعلل» وإطلاق المقولة في كل قول فإنه يوشك أن يُبطل عمل العالم في مجال الدرس الأسلوبي والبلاغي من كل وجه ، وما أحسب أن ذلك كان مرادًا للشيخ الجليل رحمه الله .

على أنه يبقى من صيغة «الخولي» تلك اللفتة الرائعة الداعية إلى مجاوزة البحث البلاغي مستوى الجملة إلى مستوى ماوراء الجملة في الفقرة والنص ، ويزيدنا عَجَبا منها وإعجابا بها أن ذلك كان منه في تاريخ متقادم يعود إلى عام ١٩٣١ ، وأَعْجبُ كيف مرت هذه الدعوة ، ولم تجد لها من صدى على صعيد النظر إلا فيما كتبه رصيفه «أحمد الشايب» في كتابه «الأسلوب» الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٣٩ ، أما على صعيد التطبيق فلم نعثر لها على أثر ، وكانت هذه الفكرة حَرِيَّة ، إذا وجدت من يتابعها من اللسانيين والبلاغيين ، أن تحدث ثورة في الدرس اللساني والبلاغي في العربية ، تنتقل به من «نحو الجملة» و «بلاغة

---

٤٦ ـ الإيضاح ١/٦٣ ـ ٦٤ .

الجملة» إلى «نحو النص» و «بلاغة النص» ، والمرء يكون أشد إحساسا بعظمة هذه اللفتة حين يعلم أن هذه الفكرة لم تكن قد تحددت لها قسمات وملامح واضحة في أدبيات الدرس اللساني في أوروبا حتى ذلك الوقت ، إذ يرجع تاريخ أول مقال معروف نصب نفسه لدراسة البنية النحوية في النص إلى عام ١٩٥٢ ، وكان كاتبه هو زيليج هاريس Zellig Harris اللساني المخضرم ، الذي كان من صناع النقلة من المنهج الوصفي إلى التوليدية التحويلية في اللسانيات الأمريكية [٤٧] .

وتبدو أصالة الفكرة عند الخولي واضحة في التماسه العلة لانحصار البحث البلاغي داخل أسوار الجملة لا يتعداها إلى ما وراءها ، إذ يربط بين ذلك وبين رؤية السكاكي للصلة الوثيقة بين المنطق والبلاغة ، وتسويته بين عمل صاحب البيان وصاحب الاستدلال .

وبهذا أصبحت الجملة في مصطلح النحاة نظير القضية في مصطلح المناطقة ، وينقل الخولي عن القاضي التنوخي ، معاصر السكاكي وصاحب كتاب «الأقصى القريب في علم البيان» حصره الفرق بين أهل النحو وأهل المنطق بأنه «لا فرق بين الاصطلاحين إلا أن أهل المنطق يتكلمون على المعاني مستتبعة للألفاظ ، وأهل النحو يتكلمون على الألفاظ مستتبعة للمعاني ، والجملة أعم من القضية ، لأن الجملة منها ما يحتمل الصدق والكذب ومنها ما لا يحتمله وهي الجمل الطلبية الإنشائية ، والقضية لا تخرج عما يحتمل الصدق والكذب [٤٨] وهكذا تصبح الجملة والقضية إطار البحث الوحيد للنحو والمنطق والبلاغة ، يقول «الخولي» :

> أما وراء بحث الجملة فلا تجد شيئا ، بل تجد أن الأبحاث التى كان المرجو لها أن تتجاوز الجملة قد وردت إليها وألزمت حدودها فقط ، فالبحث في الإيجاز والإطناب والمساواة مثلا كان يصح فيه النظر إلى غرض الأديب كله ، وكيف تناوله ، وهل أسهب في ذلك أو أوجز ... لكنهم لم ينظروا من ذلك إلا إلى الجملة أو ما هو كالجملة ، وراحوا يفاضلون بين جملة «القتل أنفى للقتل» وجملة «في

---

٤٧ ـ Zelling Harris. « Discourse analysis, Language 28, 1952, 1 ' 30.

٤٨ ـ أمين الخولي : « البلاغة وأثر الفلسفة فيها » ، مناهج تجديد ، ص ١٦٥ .

القصاص حياة» (كذا) بعدد حروفهما ، فهذا التضييق في دائرة بحث البلاغة أثَرُ تسويتها بالاستدلال ، ورجعها إلى المنطق ، وأخذها بنظامه بعدما اشتدت الصلة بينهما ، وزاد عليها ضغطه»[49]

انتهى

تلك إذن ـ في رأينا ـ لفتة رائعة لعقل يقظ ، فلله هذا العالم الجليل ، أيَّ رجل كان ! .
ولا يخدش إعجابنا بما تقدم أن محاولة رد الأمر فيما كان من انحصار البحث البلاغي في إطار الجملة إلى ارتباط البلاغة بالمنطق وزيادة ضغط عليها ـ ليس لها ما يصدقها من تاريخ الدرس النقدي والبلاغي والنحوي ، فالمدار في كل هذه العلوم كان منذ بداياتها الأولى ، وما يزال في الغالب الأعم على الشاهد والمثال من بيت (أو أبيات قليلة) أو جملة ، ومن الظلم أن يحتمل السكاكي ومن سماهم الخولي علماء المدرسة الكلامية الفلسفية وحدهم إصْرَ هذه المعالجة الجزئية ، فهم إنما ساروا على تقليد راسخ الجذور لم يأتوا به من عند أنفسهم ، بل إن تَجاوُزَ التحليل اللساني حدود الجملة إلى النص هو ، كما ذكرنا ، من إنجازات اللسانيات الحديثة ، ولم ينشط فيه البحث نشاطا ملحوظا إلا في العقدين الأخيرين لأسباب كثيرة ليس هنا مجال تفصيلها .

٦ ـ صيغة «الشايب»

ثمة فضائل كثيرة يمتاز بها كتاب «الأسلوب» الذي طرح فيه «أحمد الشايب» صيغة قطعت بنا خطوات في سبيل وضع تصور صحيح ، لقضية «البلاغة العربية» ومكانها في الدرس الأدبي المعاصر .

وأولى هذه الفضائل : أن الكتاب كان في إبَّانه (عام ١٩٣٩) إرهاصا طيبا حاول به صاحبه أن يقلب النظر في تراث بدا ثابتا متحجرا غير قابل لأن يفعل أو ينفعل ، ليعيد إليه شيئا من حيويته ، ومن قدرته على المشاركة في صياغة الدرس الأدبي المعاصر .

والثانية : أن الكتاب يعقد الصلة من مجرد عنوانيه : الأصلي والفرعي بين «الأسلوب» و«الدراسة البلاغة التحليلية لأصول الأساليب الأدبية» ، ومن ثم قدم للدارسين مفهوما

---

٤٩ ـ السالف ، ص ١٦٦ ـ ١٦٧ .

مخالفا للمألوف بعادة أهل زمانه لظاهرة «الأسلوب» ، ووضعها فى سياق التراث البلاغي ، وأعلن بذلك عن الصلة الواجبة بين العلمين ، وأشار إلى الآفاق التى تنتظر الباحثين من إقامة جسور الحوار بينهما .

والثالثة : أن مجرد الدعوة إلى وجوب وضع علم البلاغة العربية «وضعا جديدا يلائم ما انتهت إليه الحركة الأدبية في ناحيتها العلمية والإنشائية» ، والقول بأن علوم المعاني والبيان والبديع «على خطرها لا تستوعب أصول البلاغة كما يجب أن تكون (٥٠) ، وأن موضوعات هذه العلوم ينبغي أن تدخل» لا على أنها علوم مستقلة ، بل على أنها فصول فى باب الأسلوب يتناول بحوثها كما يتناول غيرها» ـ كل أولئك يعبر عن رؤية صحيحة عندنا فى مجملها وإن اختلفت أسسها وتصوراتها وإجراءاتها فى رؤيتنا عن رؤية صاحب كتاب «الأسلوب» .

والرابعة : أن مادة الدرس فى الكتاب كله من «العربية» قديم نصوصها والحديث ، وهذا اتجاه لا بأس به فى تأصيل المشكلة ، ومواجهة شُجاعة للنصوص نفتقدها ـ مع الأسف ـ فى كثير من مصنفاتنا الأسلوبية والنقدية في هذا الزمان .

والخامسة : أن مباحث الكتاب تثير أهم القضايا فى هذا العلم ، بقطع النظر عن تحفظات كثيرة وجوهرية واردة على التصورات الأساسية ، ومنهج الدارسة ، وطرق التحليل ، ونتائج البحث .

ويبقى الآن أن نسوق جملة من الاعتراضات ومواطن الخلاف بين التصور الأسلوبي اللساني للقضية وما حواه الكتاب .

ولعل أظهرها مايلي :

(١) أن دور علوم البلاغة العربية : المعاني والبيان والبديع ودخولها ، بوصفها مكونا فاعلا فى تشكيل منهج البحث وطرق التحليل غائم وغائب بالكلية فى الكتاب ، ومن ثمَّ لم يكن الكتاب في تفصيلاته مصدقا لما بين يديه من خطة طرحها صاحبه في مقدمته ، وتقول بضرورة «وضع علم البلاغة العربية وضعا جديدا» .

---

٥٠ ـ أحمد الشايب : « الأسلوب » ، ص ٤ .

(٢) أن تصور «الأسلوب» جاء مفرغا تماما من البعد اللساني حتى في تصوره القديم المحدود بعلمي النحو والصرف ، بَلْهَ التصورَ الحديثَ الذي لم يكن قد عرف طريقه إلى التأثير في الحياة العلمية العربية بعد .

(٣) أن اكثر ما ورد تحت العنوانات الموفقة لفصول الكتاب من معالجات تكابد الذاتية والانطباعية ، وغياب المنهج الواضح ، وسيولة المصطلح ، وضعف المنطق التحليلي .

(٤) أن الكتاب هو في مجمله أقرب إلى التشريع والإرشاد والنصح الموجه إلى الأديب المنشيء منه إلى البحث العلمي الهادي إلى طرق مقاربة النصوص وتحليلها .

(٥) لا إشارة في الكتاب من قريب أو بعيد للبعد الإحصائي في دراسة الأسلوب وتشخيصه ، مع أنه بعدٌ جوهريٌ في تشخيص الأسلوب وقياس خصائصه ، بما هو تصور احتمالي يتحدد بالشيوع النسبي لهذه الخصائص داخل النص المدروس .

٧ ـ مفتاح «المفتاح»

كان أصحاب الاتجاه التقعيدي ممن تبع السكاكي هم الذين أعطوا «البلاغة العربية» صورتها التي استقرت عليها بين أيدي الدارسين ، فسادت مناهج التعليم ، وإن انقطعت أسبابها بالبحث النقدي من جهة ، وزاحمها الدرس الأسلوبي في الحقبة الأخيرة حتى علت الأصوات بأنها قد شاخت ، وعليها أن تخلي المكان لما هو أجدى وأجدر منها بالبقاء .

وعلى الرغم من أن الجميع بلا استثناء يضعون السكاكي على رأس الاتجاه التقعيدي ، ويحملونه ـ كما رأيناه ـ وزر ما أصاب «البلاغة» من جفاف وعقم وجمود ، ويحتشدون لنقده وإثارة الاعتراضات في وجه مذهبه ، حتى دعا داعيهم إلى وجوب هجر مدرسته «العلمية» «؟» في دراسة البلاغة ، انطلقت صيغهم التجديدية من منطلق المفارقة لمذهبه واستدباره ـ نقول : على الرغم من ذلك كله فإن لنا في المسألة رأيا يوشك أن يكون مناقضا لما ذهبوا إليه من جميع الوجوه .

إن « مفتاح العلوم » ، وإن عد بداية التأليف في الاتجاه التقعيدي في علوم البلاغة ، هو عندنا من كتب الاتجاه الأصولي التي تؤصل لدراسة الظاهرة الأدبية ، وهو يشارك في هذه الخاصية كتاب « حازم القرطاجني (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) وإن كان باعتبار مخالف لما سار عليه حازم ، ولأمر ما نجد الرجلين قد تعاصرا . ومن المقطوع به أن الإمام السكاكي لم يسمع بحازم ، ولم يقرأ له ، فلقد توفي وحازم يشارف عامه الثامن عشر ، ولم

يكن قد هاجر من الأندلس إلى العدوة المغربية بعد إذ إن ذلك لم يكن منه قبل عام ٦٣٣هـ بيقين . أما كتاب حازم فقد اتخذ سبيلا مغايرا لما عليه المفتاح ، وإن اجتمعا فى رأينا في الوجهة والغاية [٥١]

كذلك نرى أن وزر ما يسمى بالعقم والجمود والجفاف إنما يقع على عاتق الخالفين . أما السكاكي فإنه ما أراد ذلك ، ولا دعا إليه ، ولعل حظ « المفتاح » و « المنهاج » من التأثير في الدرس البلاغي والنقدي يمثل جامعًا مشتركًا بينهما في الجوهر على اختلافه في المظهر ، فقد مضى كتاب القرطاجني دون أن نلمح له الأثر المرتجي ، أما « المفتاح » فقد أحدث أكبر الأثر ولكن على غير الوجه الذى أراده له صاحبه ، وينشأ عن ذلك أن ما وجه إلى الاتجاه التقعيدي من نقد ، وما أثير في وجهه من اعتراض إنما ينصرف إلى التابعين دون المتبوع .

أما صيغ التجديد فإن الآفة التى أصابتها ، والعقم الذى منيت به إنما كانت ـ في رأينا من جهتين : أولاهما مفارقتها لمذهب المفتاح بالكلية ، واستدبارها إياه ، وفهم « المفتاح » من خلال شروحه وتلخيصاته . والأخرى غياب البعد اللساني وحصرها في دائرة النقد المحض .

وحاصل ذلك أن صيغة « السكاكي » لم تكن لتشيخ وتهرم لو أنها فهمت على وجهها ، من خلال كتابه نفسه ، وأنها كانت حقيقة أن تستنبت بذرتها وتحظى بالرعاية والسقيا ، لتؤتي ثمارها في أرضها وبيئتها الثقافية الطَّبَعية ، وأنها ما تزال أصلح الصيغ للأستثمار وإقامة حوار بين العلم الموروث والعلم المستفاد في مجال الأسلوبيات اللسانية ، كما أن صيغتي « عبد القاهر » و « القرطاجني » ما تزالان أساسا صالحا وقابلا للاستثمار وإقامة الحوار في مجال الدرس النقدي .

لذلك كله رأينا أن « المفتاح » مايزال في حاجة إلى مفتاح ، فمنذ وضع الإمام الجليل أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي كتابه ، ضرب المشتغلون بعلوم البلاغة صفحا عن قسمي الصرف والنحو ، وعن الفصول التى عقدها لعلم الاستدلال والشعر ، ورأوا فيها تلخيصات لعلوم ازدحم عليها المصنفون ، ولم يتوقعوا طريفا يمكن أن يضاف إليهما ، واتجهوا بكليتهم إلى علمي المعاني والبيان ، اللذين كان للسكاكي فضل وضعهما

---

٥١ ـ مصلوح : « حازم القرطاجني » ، ص ٢١ ـ ٢٢ .

وضعا جديدا يباين ما كانت عليه مباحثهما ، وهي تفاريق وأشتات في مصنفات السابقين .
وكان أن تشبث القدماء ، ومن بعدهم المحدثون بالقسم الثالث من المفتاح ، واحتشدوا لشرحه وتلخيصه والتحشية عليه ونقده ، كما لو كان كتابا قائما برأسه ، مقطوع الصلة بما سبقه وبما لحقه من حديث ، ففوتوا بذلك على أنفسهم وعلى غيرهم الانتفاع بالكتاب على الوجه الذى أراده له صاحبه ، ذلك أن السكاكي لم يهدف إلى إيراد حقائق الصرف والنحو ، ثم المعاني والبيان ووجوه التحسين ، ثم الاستدلال والشعر لما هي فيه بل عالجها جمعيا بوصفها بنية منهجية متماسكة ، تصلح في حال انتظامها لما لا تصلح له حال تفرقها وانفراط عقدها ، وبذلك تستحيل المكونات إلى عناصر في منظومة منهجية تشكل متضافرة ملامح علم يسميه الإمام صراحة « علم الأدب » .

ويستيقظ نظرنا في عمل السكاكي أمور هي على جانب كبير من الخطر :

أولها : أن السكاكي في القرن السادس الهجري لم يجد بأسا أن يطلق على علمه هذا مصطلح « علم الأدب » وهو مصطلح غاية في التوفيق والإحكام اقيمت فيه علاقة التضايف بين « العلم » و« الأدب » ، وهو أمر لا يسيغه بعض المحدثين وينكرونه أشد الانكار بعد مرور تسعة قرون على ظهور المفتاح .

ثانيها : أن الامام ينص بذلك نصا على أنه لايؤلف كتابا في « علم البلاغة وهو على ولعه بالحد والتقسيم والتفريع والتأصيل ، وبوضع الحقائق المنتشرة تحت الضبط لم يذكر في كتابه علما بهذا الاسم ، ولم يستخدم « البلاغة » و« صناعة البلاغة » إلا مشيرا بها إلى القدرة التى يتمتع بها البلغاء ، وتجعل من كلامهم مادة صالحة للدراسة في علم الأدب ، وهو لم يضع تعريفا لعلم البلاغة ، وإنما عَرَّف البلاغة ، وجعلها مراتب فقال : « البلاغة هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدًّا له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها ، وإيراد أنواع التشبيه والكتابة على وجهها ، ولها ـ أعني البلاغة ـ طرفان أعلى وأسفل متباينان لايتراءى له نارهما ، وبينهما مراتب تكاد تفوت الحصر متفاوتة ، فمن الأسفل تبتدىء البلاغة : وهو القدر الذى إذا نقص منه شيء التحق ذلك الكلام بما شبهناه به في صدر الكتاب من أصوات الحيوانات ، ثم تأخذ في التزايد متصاعدة إلى أن تبلغ حد الإعجاز وما

يقرب منه .[٥٢] ولم يذكر السكاكي هذا التعريف للبلاغة في صدر الكلام ـ على جاري عادته ، عند تعريف العلوم ، بل أورده في خواتيم القسم الثالث من كتابه ، وصرح بأن علمي المعاني والبيان هما مرجعا البلاغة ، كما أن الصرف والنحو هما مرجعا الفصاحة ، وبذلك يكون علم الأدب هو جماع ذلك كله مع ما يلحقه من علمي الاستدلال والشعر .

ثالثهما : أن نظريته التي وضع بها « علم الأدب » إنما تشكلت عنده عن قصد وبينة ، وعن وعي بأن « علم الأدب » بدا وكأنه قتيل تفرق دمه في القبائل ، أو أنه ـ بأجزائه ـ صار كطير إبراهيم عليه السلام ، إذ جعل على كل جبل منهن جزءا ، وأنها تنتظر من يدعوهن ليأتينه سعيا ، ولنتأمل عبارات الإمام البليغة في هذا المقام ؛ إذ يقول :

« ثم مع ما لهذا العلم من الشرف الظاهر ، والفضل الباهر (قلت : يعني « علم الأدب » وليس « علم البلاغة » كما قد يسبق إلى ذهن كثيرين) ، لا ترى علما لقي من الضيم ما لقي ، ولا مُني من سوم الخسف بما مُني . أين الذي مهد له قواعده ؟ ورتب له شواهده ؟ وبنى له حدودا يرجع إليها ؟ وعين له رسوما يعرج عليها ؟ ووضع له أصولا وقوانين ؟ وجمع له حججا وبراهين ؟ وشمر لضبط متفرقاته ذيله ؟ واستنهض في استخلاصها من الأيدي رَجلَهُ وخيله ؟ علم تراه أيدي سبأ . فجزء حوته الدبور وجزء حوته الصبا ، انظر باب التحديد فإنه جزء منه . في أيدي مَن هو ؟ انظر باب الاستدلال فإنه جزء منه ، في أيدي مَن هو ؟ بل تصفّح أبواب أصول الفقه ، من أي علم هي ؟ ومن يتولاها ؟ وتأمل في مودعات من مباني الإيمان ما ترى من تمناها سوى الذي تمناها . وَعُدَّ وَعُدَّ . ولكن الله ، إذ وفق لتحريك القلم فيه ، عسى أن يعطي القوس باريها بحول منه عز سلطانه وقوته ، فما الحول والقوة إلا به »[٥٣]

---

٥٢ ـ المفتاح ، ١٩٦ .

٥٣ ـ المفتاح ، ١٩٩ ـ ٢٠٠ .

إن من يتأمل هذا النص المعجب يرى وعياً علميا مرهفا بمشكلة تجاذب الاختصاص التي وقعت دراسة الظاهرة الأدبية ، وما تزال ، ضحية لها ، وَيَسْتَجلي صورة سامية من صور تواضع العلماء الأئمة ، إذ يؤدي واجب الشكر لخالقه على أن « وفق لتحريك القلم فيه » ويستيقن تطلع الإمام إلى الخالفين ليستكملوا ما بدأ « عسى أن يعطي القوس باريها » . ولكن الخالفين كانوا له من الخاذلين ، بل إنهم قد حَمَّلوه ، أو احتمل بهم ، من الأوزار ما هو منه براء .

رابعها : أن الإمام كان على وعي بتفاوت مراتب المشتغلين بعلم الأدب ، تبعا لتفاوت حظوظهم من المعرفة بهذه العلوم المختلفة ، وإتقانهم لشعبها ، ومن ثم كانت دعوته إلى وضع « علم الأدب » وكانت محاولته لتأليف « المفتاح » ، لا ليكون متنا في الصرف أو النحو أو المعاني والبيان أو غيرها من العلوم ، كلٌ على حدة ، بل ليكون مدخلا جامعا لكل مايلزم علمه لمشتغل بعلم الأدب . يقول الإمام : « إن نوع الأدب يتفاوت كَثْرَةَ شُعَبٍ وقِلَّة ، وصعوبةَ فنون وسهولة ، وتَباعُد طرفين وتدانياً ، بحسب حظ مُتَوَلِّيه من سائر العلوم : كمالاً ونقصا ، وكفاءة منزلة هناك ارتفاعا وانحطاطا ، وقَدْرَ مجاله فيه سعة وضيقا ، ولذلك ترى المعتنين بشأنه على مراتب مختلفة ».[٥٤] .

ثم إنه يقول : ولما كان حال نوعنا هذا ما سمعتَ (قلتُ يعني نوع الأدب) ، ورأيتُ أذكياء أهل زماني الفاضلين الكاملي الفضل قد طال إلحاحهم عليَّ في أن أصنف لهم مختصرا يُحْظيهم بأوفر حظ منه ، وأن يكون أسلوبه أقرب أسلوب من فَهْم كُلِّ ذكي ـ صنفتُ هذا ، وضمنتُ لمن أتقنه أن ينفتح عليه جميع المطالب العلمية ، وسميته : (مفتاح العلوم)[٥٥] .

خامسها وأهمها : أن الإمام لم يجعل إسهام هذه العلوم في دراسة « نوع الأدب » من قبيل فروض الكفاية ، بل اشترط اجتماعها وتضافرها وفق ترتيب وتعقيب حدده هو نصًا . وبذلك لم تعد علوم الصرف والنحو مع مقدماتهما ، وعلوم المعاني والبيان ، وعلم الاستدلال وعلم الشعر مجرد مجموعة من العلوم يمكن أن تدرس ظاهرة واحدة تعنيها جميعا ، بل صارت في نظريته منظومة منهجية تتوالى عناصرها المكونة لها في علاقة منهجية حتمية ، لا

---

٥٤ ـ المفتاح : ٢ .

٥٥ ـ المفتاح : ٣ .

يتم الدرس الصحيح لنوع الأدب إلا بتضافرها واجتماعها ، لا على سبيل التجاوز والاختيار ، بل على سبيل الترابط والتتابع الحتمي ، ذلكم هو صريح رأى الإمام كما ينبيء عنه صريح قوله ، دون حاجة من أحد إلى تكلف التأويل ، وقد ابرزنا منه بعض ما هو حقيق بالتامل والنظر الفاحص .

> وقد ضمنت كتابي هذا من أنواع الأدب دون نوع اللغة (قلتُ : يعني دون نوع متن اللغة كالمعاجم ونحوها) ما رأيتُه لابد منه ، وهي عدة أنواع متآخذة ، فأودعته علم الصرف بتمامه ، وإنه لايتم إلا بعلم الاشتقاق المتنوع إلى أنواعه الثلاثة ، وقد كشفت عنها القناع ، وأوردت علم النحو بتمامه ، وتمامه بعلمي المعاني والبيان ، ولقد قضيت بتوفيق الله منهما الوطر ، ولما كان تمام علم المعاني بعلمي الحد والاستدلال ، لم أر بدُّا من التَّسمُّح بهما ، وحين كان التدرب في علمي المعاني والبيان موقوفا على ممارسة باب النظم وباب النثر ، ورأيت صاحب النظم يفتقر إلى علمي العروض والقوافي ثنيت عنان القلم إلى إيرادهما ، وماضمنت جميع ذلك في كتابي هذا إلا بعد ما ميزت البعض عن البعض التمييز المناسب ولخصت الكلام على حسب مقتضى المقام هنالك ، ومهدت لكل من ذلك أصولا لائقة ، وأوردت حججا مناسبة[٥٦] .

ويَبِيْنُ من النص السابق أن الإمام يرى في هذه العلوم أنواعًا متآخذة ، وأنه حين ذكر إيراده علم الصرف بتمامه ، وعلم النحو بتمامه لم يعن أنه أتى على ذكر جميع مسائل كل من هذين العلمين حتى أتمهن ، بل عني انه ذكر علم الصرف مقرونا بما لايتم الصرف إلا به ، كما ذكر علم النحو مقرونا هو أيضا بما لايتم النحو إلا به ، كذلك كانت هذه العلة مستصحبة عنده فيما أورده من علمي الحد والاستدلال ، وعلمي العروض والقافية ، ذلكم هو مراد السكاكي من قوله « متآخذة » في نعت هذه العلوم ، ومن نصه على أنه أورد كل علم منها بتمامه ، ومن ذلك تستيقن أمورا ثلاثة :

---

٥٦ ـ المفتاح ٣ .

الأول : أن نوع الأدب عند السكاكي هو ظاهرة مركبة ، ولذلك ينبغي أن يكون العلم الناظر فيها ، وهو علم الأدب ، علما يقوم على تعدد الاختصاص (أي ما يقابل بالانجليزية Multi disciplmary)

الثاني : أن درجة وثاقة العلاقة بين مكونات المنظومة التحليلية عنده معتبرة في صياغة الإمام ، حيث يميز بين ما يأتي على وجه الترتيب والتعقيب اضطرارا ، وماهو من قبيل العلوم المساعدة ، اعتبر ذلك في قوله : « لم أر بدًّا من التسمح بهما » في شأن علمي الحد والاستدلال ، وقوله : « ثنيت عنان القلم إلى إيرادهما » في شأن علمي العروض والقافية . وقارن ذلك بقوله « بتمامه ، وإنه لا يتم إلا بكذا .. » .

الثالث : أن العلاقة بين المكونات تمتاز بخاصية الهرمية ، بحيث يؤسس المستوى النحوي نتائجه وتحليله على أساس من النتائج والتحليلات التي ينتهي إليها المستوى الصرفي ، كما أن المستوي النحوي يشكل بتحليلاته ونتائجه أساسا ينبغي أن يقوم عليه الدرس في علم المعاني .

أما الأمران الأول والثاني فهما واضحان من نصوص السكاكي وضوحا لا حاجة معه إلى فضل برهان ، وأما الأمر الثالث ، ونعني به علاقة الهرمية بين مكونات المنظومة التحليلية ففي شأنه تفصيل واجب ، إذ إنه يتصل بأمر القسمة الثلاثية لعلوم البلاغة إلى معان وبيان وبديع ، مما ذاعت نسبته إلى السكاكي ، وجهد كثير من بلاغيينا ومجددينا المحدثين جهدهم لإثبات فسادها ، والتماس الأسباب لخطئها وخطلها حتى بدا الإمام العظيم ، صاحب العقل الفذ فيما بينهم ، وكأنه تلميذ صغير مفزع النظرات يرفع بصره إلى عماليق يحيطون به ، وتتعاوره منهم نصائح الواعظين ومقارع المؤدبين ، وهيهات هيهات لما يصفون .

إن الذى يظهر لنا من نص كلام الإمام وفصه في كتابه هو أن المنظومة التحليلية عنده تتكون من ثلاثة أقسام هي : الصرف والنحو والمعاني بلا زيادة فلقد حدد لنا بنفسه أقسام كتابه على سبيل الحصر فقال : « وجعلت هذا الكتاب ثلاثة أقسام : القسم الأول : علم الصرف ، والقسم الثاني : علم النحو ، والقسم الثالث : علم المعاني[٥٧] . فأما البيان ـ وإن كان في ذاته علما قائما برأسه ـ فإن السكاكي لايعتد به إلا بوصفه شعبة من علم

---

٥٧ ـ المفتاح : ٣ ـ ٤ .

المعاني ، وهو إنما أتى به تاليا في السلسلة التي تشكل المنظومة لأنه يمثل مستوى في التحليل تاليا لمستوي معاني النحو ، وإن كان لاينفك عنها ، يقول الإمام : « ولما كان علم البيان شعبة من علم المعاني لاتنفصل عنه إلا بزيادة اعتبار جرى منه مجرى المركب من المفرد لاجرم آثرنا تأخيره» [٥٨] . وكم في هذه العبارة الأخيرة ذات الكلمات القليلة من دلالات خطيرة الشأن ربما نعود إليها بفضل بيان في موضعه من هذا البحث ، بيْد أننا نكتفي منها الآن بتأكيد رؤية السكاكي للعلاقة بين مكونات منظومته التحليلية ، وقد صدّق هذا القول بجعله علمي المعاني والبيان في قسم واحد ، وضبطه هذا القسم على فصلين : أمحض الأول منهما لضبط معاقد علم المعاني والكلام فيه [٥٩] وجعل الفصل الثاني منه في علم البيان [٦٠] وتردد الإمام بين التعبير عن العلاقة بين العلمين مرات بعبارة « علمي المعاني والبيان » بصيغة التثنية ، أو بقوله « علم المعاني » و « علم البيان » حال الانفصال ، ومرات بقوله « علم المعاني والبيان » على سنة الإفراد ، وما كان ذلك منه إلا باختلاف الاعتبارات التي أشار إليها في قوله الذي أسلفناه .

على أن تسميةَ البيان علمًا ، وجَعْلَه شعبةً من علم المعاني في آن معًا لاينطوي على أي تناقض كما قد يظهر بَادِيَ الرأي ، إذ إنه بما فيه من اعتبار زائد قد استحق لقب العلم بما يشتمل عليه من تفاصيل ، وما احتاجت إليه فنونه من حد وسبر وتقسيم . ومِنْ أعدل ماقيل في المسألة قول السبكي : في عروس الأفراح : «إن علم البيان باب من أبواب علم المعاني ، وفصل من فصوله ، وإنما أفرد كما يفرد علم الفرائض عن الفقه ، وهي كلمة حق لاتجافي مواضعات العلم في شيء ، ولست أدري لم جعلها بعض البلاغيين المحدثين (أحمد مطلوب : ص ١٣٤) من باب التمحل والإغراق في التقسيم ، مع أن الإغراق في التقسيم يقتضي إفراد العلمين لا جَمْعَها في علم واحد . فَفِعلُ السكاكي هنا جمع لاتقسيم ، إن كون علم البيان شعبة من علم المعاني مع استحقاقه منفردًا لقب العلم له نظائر كثيرة في علوم أخرى . واعتبر ذلك في علم الأصوات وهو شعبة من علم اللسان ، وفي علم الأصوات النطقي وعلم الأصوات الفيزيقي وعلم الأصوات السمعي وعلم الأصوات الوظيفي ، وكل من هذه العلوم شعبة من علم الأصوات ، وقس على ذلك . وكون علم البيان شعبة من علم

---

٥٨ ـ المفتاح : ٧٧ .

٥٩ ـ المفتاح : ٧٧ وما بعدها .

٦٠ ـ المفتاح : ١٥٦ .

المعاني يجعل من مراعاة مقتضى الحال شرطًا مطلوبًا ومستصحبًا في مستوى التحليل البياني ، وهو مانص عليه السكاكي صراحة في تعريفه لعلم البيان ، وبذلك تنتقض اعتراضات كثيرة وجهت إلى صياغة الحدود التي حد بها الإمام مستويات منظومته التحليلية .

إن الثلاثية الحقيقية التي تشكل نظرية السكاكي في النظر إلى نوع الأدب «هي الثلاثية المكونة» لعلم الأدب ، ونعني بها الصرف والنحو والمعاني «والبيان شعبة منه» ، وليس ثلاثية المعاني والبيان والبديع التي ذاعت نسبتها إليه حتى غطت على مقصود السكاكي ومراده من كتابه ، وكيف يمكن لمعترض أن يأخذ بتلابيب الإمام على قسمته علوم البلاغة إلى معان وبيان وبديع ، مع أنه لم يزعم أن البديع علم ، ولم يسبغ عليه هذا اللقب ، ولم يضع له قسمًا ولا فصلاً ولا عنوانًا منفصلاً ، ولم يكن منه على التحقيق إلا أنه ذَيَّل حديثه عن علمي المعاني والبيان بعبارة يقول فيها : «وإذ قد تقرر أن البلاغة بمرجعيها ، وأن الفصاحة بنوعيها مما يكسو الكلام حُلة التزيين ، ويرقيه أعلى درجات التحسين ـ فها هنا وجوه مخصوصة كثيرًا مايُصارُ إليها لقصد تحسين الكلام ، فلا علينا أن نشير إلى الأعرف منها . وهي قسمان : قسم يرجع إلى المعنى ، وقسم يرجع إلى اللفظ[٦١] وقد كان هذا منه ـ في اعتقادنا ـ على علم وعن بينة حين رأى جانبًا من هذه الوجوه يمكن أن ينسب إلى علم المعاني باعتبار مطابقة مقتضى الحال ، وأن ينسب إلى الوجوه التحسينية في الوقت نفسه باعتبار تزيين الكلام وهما أمران لايتدافعان .

ونحن بهذا القول لاننكر أن يستقل البديع بعلم على نحو مافعل الخالفون ، ولكنا نحاول أن نظهر وجه الحق في تماسك البنية المنهجية للمفتاح ، ولقد ساورنا صدد هذا سؤال : أترى كان الإمام الجليل ينظر بعين الغيب إلى زمان سيأتي يحتمل فيه وزر الخالفين وما استغرقوا فيه أنفسهم من بديعيات وزخرف وتَكَلُّفِ صنعة ـ فآثر أن ينفض يده من إسباغ صفة العلم المستقل على البديع تاركًا لهم وحدهم مهمة القيام بهذا الصنيع ؟ وليته نجا .

على أنه ـ رحمه الله ـ قد استحق الإمامة حتى فيما لم يستفرغ فيه وسعه ، فحد لهم

---

٦١ ـ المفتاح : ٢٠٠ .

حقيقة العلم ، ورسم حدوده ، ووضع تصنيفه الأمّ لفنونه ، إلى مايرجع منها إلى تزيين المعنى ، وما يرجع إلى تزيين اللفظ ، ثم إنه فتح لهم الأبواب ، وأذِن لهم في الاجتهاد ، فقال «فلك أن تستخرج من هذا القبيل ماشئت ، وتلقب كُلًّا من ذلك بما أحببت»[٦٢] .

وتظل الثلاثية الحقيقية عند السكاكي صادقة حتى عندما نتجاوز علم البيان إلى علمَيْ الحد والاستدلال ، إذ هو لايعدهما قسمًا من أقسام الكتاب ، ويصر على ذلك إصرارًا يرفع عن مقصوده كل لبس حين يجعلهما تحت عنوان «الكلام على تكملة علم المعانى»[٦٣] ، ويجعل عنوان الفصل الأول من هذا الكلام «من تكملة علم المعاني في الحد والاستدلال» ، هذا ، ولاينبغي أن يفهم من ذلك طعن الإمام في أهلية «الحد والاستدلال» ليكونا علمًا (أو علمين) بذواتهما ، فالاحتياج إليهما قائم في علوم أخرى كثيرة ، ولكنه في إطار المنظومة التحليلية التي يؤمن بها ، وتتشكل عنده مفردات علم الأدب يقنع لهما بأن يكونا تكملة لعلم هو الضلع الثالث من أضلاع ثلاثيته ، ونعني به علم المعاني .

نأتي الآن إلى بيان الاعتبارات التي استحق بها علما الحد والاستدلال أن يكونا تكملة لعلم المعاني في نظريته عن «علم الأدب» . وهذه هي[٦٤] :

الأول : «أن غاية علم المعاني (والبيان شعبة منه) هي معرفة خواص تراكيب الكلام ، ومعرفة صياغات المعاني ليتوصل بها إلى توفية مقامات الكلام حقها» .

الثاني : «أن مقام الاستدلال ، بالنسبة إلى سائر مقامات الكلام ، جزء واحد من جملتها ، وشعبة فردة من دوحتها» .

الثالث : أن صاحب علم المعاني يلزمه لذلك تتبع تراكيب الكلام الاستدلالي .

الرابع : أن «نظم الدليل» ، وهو مما يقع تحت علم المعاني ، تمس فيه الحاجة إلى معرفة أصل واحد في الأقل من أصول البيان كالتشبيه أو الاستعارة أو الكناية ، ضرورة أنها جميعًا تجتمع مع نظم الدليل في أنها صياغة بطريقة مخصوصة للملازمات والمعاندات بين أجزائها ، أي إثبات صفة لشيء أو نفي صفة عن شيء .

---

٦٢ ـ المفتاح : ٢٠٤ .
٦٣ ـ المفتاح : ٢٠٥ .
٦٤ ـ المفتاح : ٢٠٤ .

الخامس . ان بعض فنون القول كالمناظرة والجدل والخطابة ، تكون المعرفة فيها بخواص تراكيب الكلام الاستدلالي من حيث قواعد نظم الدليل ، وضرورة المطابقة لمقتضى الحال ، أصلاً لايمكن توفية مقام الكلام إلا به .

وهكذا يبدو النسق المنهجي لمنظومة السكاكي منطقيا متماسكًا حتى فيما يخص علاقة علمي الحد والاستدلال بعلم المعاني . وليس فيها مايدعو عالمًا جليلاً كالشيخ المراغي للانزعاج الشديد حتى يقول في هذا المعرض مشيرًا إلى العبارة التي تضمنت هذه الفكرة حين نقلها عن السكاكي : «وهاك ماقاله في كتابه لتعلم منه كيف كان الداء دويا . وعلاجه مستعصيًا ، لايرجى له برء ، ويعز منه الشفاء[٦٥]».

وحين يأتي السكاكي إلى الكلام عن علم الشعر بفرعيه :

العروض والقوافي يقدم له بقوله : «وشُبَهُ الجهلة فيما نحن بصدده مختلفة ، فمن عائدة إلى علم الصرف ، ومن عائدة إلى علم النحو ، ومن عائدة إلى علم المعاني والبيان . ومرجع ذلك كله إلى علم المنثور ، وقد ضَمِن اطلاعُك كتابَنا هذا على تفصيل الكلام هناك . ومن عائدة إلى علم المنظوم ، وهو علم الشعر[٦٦]» وبيِّنٌ من ذلك أن الغرض المصرح به من إيراد الكلام في الشعر هو القول في الإعجاز ومايثيره الجهلة من شُبَهٍ تجاه نظم القرآن ، والإمام ـ مع ذلك ـ يجعل الكلام في علم الشعر من تتمة الغرض من علم المعاني . ونعتقد أن وجه الصواب في هذا واضح ، وإن لم يصرح به ، ذلك أن خواص تراكيب الكلام في الشعر داخلة لا محالة في دائرة العلم الذي همه تتبع خواص تراكيب الكلام مع المطابقة لمقتضى الحال ، والشعر هو مادة القول التي يعشو صاحب المعاني والبيان إلى ضوء نارها ليُعمل نظره وفكره ، ويستخرج من فنون المعاني والبيان ماتثْري به صناعته ، وماتتجدد به قوانينه . أوَ لم يقل الإمام إن ذكْره لما يتعلق بالنظم كان منه «توخيًا لتكميل علم الأدب ، وهو إتباع علم المنثور علمَ المنظوم[٦٧]» ؟ .

وهكذا تنتظم مستويات التحليل في مفهوم السكاكي لوضع «علم الأدب» في بنية منهجية متماسكة ، قوامها الثلاثية الأصيلة التي يتحقق فيها هذا العلم ، وهي الصرف والنحو

٦٥ ـ المراغي : ٢٨ .
٦٦ ـ المفتاح : ٢٤٣ ـ ٢٤٤ .
٦٧ ـ المفتاح : ٢٤٣ .

والمعاني . ثم تأتي سائر العلوم التي ذكرها تابعة لعلم المعاني ومكملة له ، وتتخذ هذه المنظومة التحليلية قمة موضوعيتها وانتظامها حين يذكر الإمام أن المعالجة الصرفية لا تتم إلا بمقدمة صوتية ، فيقول بأن «مساق الحديث في كيفية الوصول إلى علم الصرف ، لايتم إلا بعد التنبيه على أنواع الحروف التسعة والعشرين ومخارجها»[68] . ويشفع ذلك بأمرين يشهدان بعلو الكعب في مجال المعالجة المنهجية لنصوص اللغة . أما أولهما فإشارة إلى وحدة النموذج النطقي في الحرف (أي في الوحدة الصوتية أو الفونيم بمفهومنا) من حيث النوع والمخرج عند المتكلم الطبيعي ، وإن اختلفت التنوعات بحكم اختلاف التفاصيل التشريحية عند المتكلمين ، يقول الإمام : «وعندي أن الحكم في أنواعها ومخارجها على مايجده كل أحد مستقيم الطبع سليم الذوق ، إذا راجع نفسه ، واعتبرها كما ينبغي ، وإن كان بخلاف الغير ، لإمكان تفاوت الآلات[69]» . وأما الأمر الثاني فهو مايتضمنه كتابه من رسم توضيحي لجهاز النطق توزع فيه الحروف على مخارجها توزيعًا هو على جانب كبير من الدقة والضبط ، بحسب الأوصاف الشائعة لها في كتب القدماء (انظر الشكل) ، ثم تتوالى حلقات المنظومة التحليلية على النحو الذي بيناه ، فعلم الصرف يطلب النحو ، وثانيهما محتاج إلى أولهما ، والنحو هو عنده علم مداره على دراسة التراكيب أيْ «كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقًا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب[70]» . وهو بهذا يطلب علم المعاني ، والثاني منهما يطلب الأول ، إذ إن علم المعاني هو نوع من النحو المقامي على مستوى الكلام الأدبي Situational grammar ، ثم يأتي علم البيان الذي يعده السكاكي شعبة من علم المعاني لاتنفصل عنه إلا بزيادة اعتبار «وبذلك جرى منه مجرى المركب من المفرد» وجعل ذلك علة تأخيره في الذكر . أما الاعتبار الزائد في اعتقادنا فمرجعه إلى أن مباحث علم البيان واقعة في مجال الدلالة . ومجال الدلالة محتاج في هذا المقام إلى أن يسبقه علم المعاني . كذلك نلحظ أن الفنون البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل لها مظهران مظهر في خواص تراكيب الكلام وهو نحوي بالضرورة ومظهر في دلالة الكلمات وهو دلالي بالضرورة ومن ثم كان تقديم علم معاني النحو على المبحث البياني أمرًا يحتمه سياق البنية المنهجية لمنظومة السكاكي .

---

٦٨ ـ المفتاح : ٥ .

٦٩ ـ المفتاح : ٦ .

٧٠ ـ المفتاح : ٣٧ .

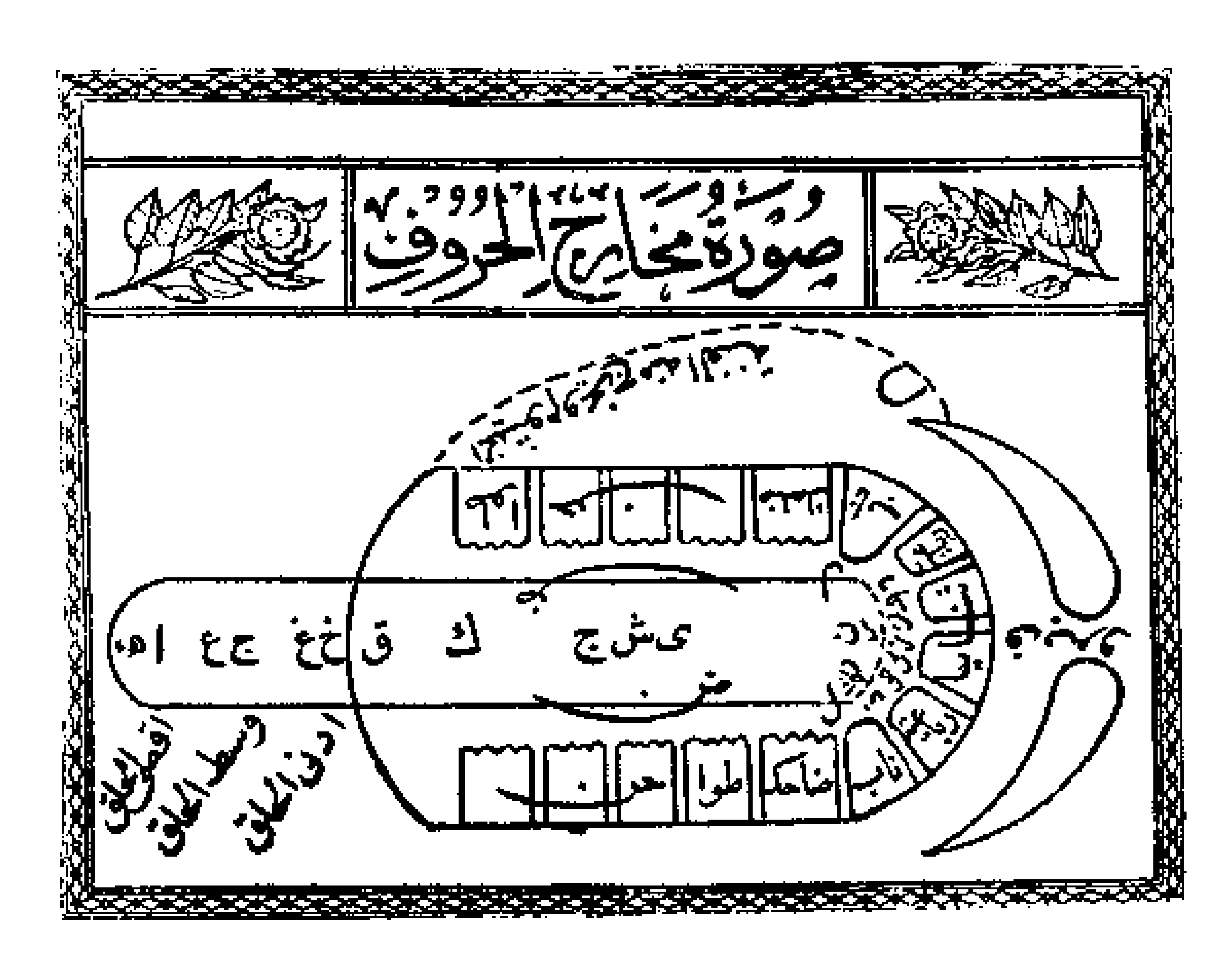
وإذا صح ماسبق أن قدمناه ، وهو إن شاء الله صحيح ، كان «مفتاح العلوم» بنية منهجية غير قابلة للتجزيء ، وأن هذا التجزيء قد قضى على جوهر فكرة السكاكي وعمّى مراده من كتابه ، وعندنا أن «المفتاح» كان هو الخطوة الطبيعية المنتظرة بعد كتابي عبد القاهر «الدلائل» و «الأسرار» . ومؤدى ذلك أن نظرية السكاكي في «علم الأدب» كانت ثمرة طبيعية لنظرية «النظم» ، بيْد أن السكاكي أضر به تلامذته وتابعوه باجتزائهم القسم الثالث من كتابه ، وقطعه عن سياقه ، وفصمهم لعرى منظومته التحليلية ، وإحلالهم ثلاثية المعاني والبيان والبديع محل الثلاثية الأصيلة التي أقام عليها بناء كتابه ، وهي ثلاثية الصرف والنحو وعلم المعاني ، التي تتكامل لتشكل عنده «علم الأدب» .

ومع ذلك ، فالسكاكي ، حتى في قسمه الثالث من المفتاح ، لم يكن بحال مستحقا لما شنه البلاغيون المحدثون والمجددون عليه من هجوم ، فلقد أصبحت البلاغة بفضل ما أنجزه من عمل علمًا منضبطًا ، وصيغت قواعدها صياغة تهيئها لتكون وسيلة فنية دقيقة ، وشريكًا فاعلًا في الصياغة العلمية للدرس النقدي والأسلوبي . ولكن خَلَفَ من بعده خَلْفٌ هم بين مبهور متقطع الأنفاس ، قصاراه الشرح أو التلخيص أو التحشية أو التقرير ، وبين ضَيِّق صدره بالصيغة العلمية المنضبطة لعلوم البلاغة ، يريدها سائبة هائمة بلا زمام ، متترسًا بالذوق والحس الجمالي الذي هو في زعمه غير قابل للتعليل ، هاربًا بالبلاغة من ميدان العلم إلى مجال الفن ، وعندنا أن الخلط بين الأمرين غير محمود ، «فالأدب فن ولكن دراسة الأدب يجب أن تكون علمًا[٧١]» ، وهو ماسَبَقَنَا الإمام إلى تقريره بما دعا إليه ، وأبان عنه من ضرورة قيام «علم الأدب على الاختصاص المتعدد ، وانضباط طرق التحليل » وإذا كانت «البلاغة العربية» قد عاشت بعد السكاكي أزمتها الخانقة ، ومابرحت تعيشها ، فليس المخرج من أزمتها في «هجر المدرسة العلمية ، وتأثيل المدرسة الفنية» إذ من المحالات المعرفية أن يُدرس فَنٌّ بفَن . أما إذا كانت الغاية هي تربية الذوق وإرهاف الإحساس بالجمال ، وتهيئة الشادين للتجويد والإتقان في فنون القول ، فإن القراءة والممارسة لمتخيَّر المنظوم والمنثور فيهما لمتبغي ذلك غناء وأي غناء . وماكان زهير والنابغة وأضرابهما يومًا في حاجة إلى قراءة «البلاغة» ليكونوا من الفرسان المقدمين في ميدانها .

---

٧١ ـ مصلوح : «الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية » ، ط ٢ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص ١٢ .

٧٢ ـ أردنا باستخدام النكرة المخصصة « تقويم لساني » دون التعريف أن نقرر فكرة نؤمن بها وهي أنه ليس من حق أحد أن يتكلم باسم علم من العلوم كما أن هذا التقويم يفتح الباب لأي تقويم لساني أو غير لساني يخالف ما ذهبنا إليه .



صورة مخارج الحروف كما وردت في المفتاح ص ٦

٨ ـ تقويم لساني للبلاغة العربية :

لم يقدر للصيغة التي دعا إليها السكاكي في المفتاح أن تلقى ماهي جديرة به من الرواج والقبول العلمي ، ولم تذع شهرته في الآفاق إلا من خلال القسم الثالث من كتابه ، واستقرت صورة البلاغة على الوجه الذي ظهرت به في المفتاح وشروحه وتلخيصاته حتى عصرنا هذا ، ومهما يكن لنا من مآخذ على هذه الصورة فإنها في رأينا الصورة الوحيدة التي يمكن الانتفاع بها في المبحث الأسلوبي اللساني .

ولاينفي إيماننا بهذه الحقيقة ، ودفاعنا عن الإمام السكاكي ، وردنا لكثير مما وجه إليه من ألوان النقد ان الانتفاع بالبلاغة العربية في المبحث الأسلوبي اللساني يتطلب إعادة النظر في كثير من أوضاعها وتصوراتها وتصنيفاتها ، ويقتضي في الوقت نفسه أن نُقوِّم «البلاغة» تقويمًا لسانيًا تتحدد به مسوغات المباينة المعرفية القائمة بينها في صورتها الموروثة وبين الأسلوبيات اللسانية ، كما تتحدد به الصورة المثلى التي يتحقق بها الانتفاع من خلال تجاوز هذه المباينة المعرفية وتلافي أسبابها .

إن المبحثين يجتمعان على فحص مادة واحدة هي لغة الأدب ، ولكنهما يختلفان فيما وراء ذلك اختلافًا كبيرًا من وجوه عدة نجملها فيما يلي :

الوجه الأول :

مادة البلاغة العربية هي الشواهد المتفرقة والأمثلة المجتزأة ، فهي بلاغة الشاهد والمثال والجملة المفردة ، إذا استثنينا مبحث الفصل والوصل الذي يعالج قواعد الربط مابين جملتين ، وغني عن البيان أن الدرس الأسلوبي اللساني يستحيل أن يتخذ مادة فحصه من الشاهد والمثال ، والبديل لذلك عنده معالجة نص أو خطاب أو مدونة Corpus تشتمل على مجموعة من النصوص يجمع بينها جامع من مؤلف أو موضوع أو فن أو عصر .

الثاني :

الوحدة التصورية المعتمدة في التحليل عند البلاغيين هي الفن البلاغي ، سواء انتسب إلى المعاني أو البيان أو البديع ، فمن الفن البلاغي ينطلق عالم البلاغة ليعرِّفه ، ويورد شواهده ، ويحدد أقسامه ، أما في الأسلوبيات اللسانية فإن الخاصية الأسلوبية هي الوحدة التصورية المعتمدة في التحليل ، وهذه تفارق الفن البلاغي في انها ليس لها

وجود مطلق خارج النص ، أي أنها لاتعد خاصة أسلوبية إلا إذا كانت داخل النص ، وكانت مظهرًا من مظاهر تميز التشكيل اللغوي فيه .

الثالث :

لاتعد الخاصية أسلوبية بمجرد وجودها في النص ، إذ إن النظر إليها بهذا الاعتبار يرتبط بالشيوع والندرة النسبيين ، ومن ثم كان البعد الإحصائي جزءًا من ماهيتها . أما « الفنون » في البلاغة فهي قائمة يتساوي جميع مفرداتها في فرص ورودها من جهة الإمكان العقلي .

الرابع :

علوم البلاغة تعالج الإمكانات التعبيرية في اللغة من جهة قواعدها ، أما الفحص اللساني الأسلوبي فموضوعه الكلام والأداء .

الخامس :

تختص علوم البلاغة بفحص نوع بعينه من الكلام هو « الكلام الأدبي » .

أما الفحص الأسلوبي اللساني فيمتد ليشمل أي جنس من أجناس الكلام ، والنص الأدبي هو واحد من جملة أنواع من النصوص بالنسبة له ، وإن كان من أكثرها تميزًا ، ويرتبط هذا الفارق بينهما باستراتيجية البحث في كل منهما ، فبحث الظاهرة الأدبية هي غاية البلاغيين ، وبحث الظاهرة اللسانية هي غاية اللسانيين ، وما الظاهرة الأدبية بالنسبة لهؤلاء إلا واحدة من تجليات الظاهرة اللسانية لا غير .

السادس :

تتجه علوم البلاغة في اختيار مادة فحصها وجهة اصطفائية في الأعم الغالب ، أي إلى الجيد والمتميز من الكلام الأدبي ، أما في المبحث الأسلوبي اللساني ، فللنص المحكوم عليه بالرداءة أهمية لا تقل عن النص المحكوم له بالجودة ، ذلك أن ظاهرة التميز الأسلوبي واردة في الصنفين ، كما أن قوانين الأدبية عند الأسلوبي اللساني لا تتضح إلا باعتبارهما جميعًا في أقصى تحققاتهما ، وفيما يقع ما بين طرفي التحقق من درجات متفاوتة .

السابع :

غاية البلاغة تشريعية تعليمية عملية ، أما غاية الأسلوبيات اللسانية فهي بحثية تشخيصية وصفية (لا بالمفهوم المذهبي ضرورة) ، وينشأ عن ذلك أن مبحث القيمة أصل عند البلاغيين ، وتبع عند اللسانيين . والتقويم كثيرًا ما يأتي سابقًا على النظر البلاغي ولكنه في النظر الأسلوبي لاحق في الأعم الغالب .

الثامن :

الأساس المنهجي الضابط لتصنيف علوم البلاغة وحصر فنونها وتعريفها وتحديد أنواعها هو المنطق الأرسطي (أي علم الحد والاستدلال) ، واشتركت مع البلاغة في ذلك علوم كثيرة منها ما هو حادث وما هو ذو أرومة عريقة في العربية ، أما الأسلوبيات اللسانية فقد تحدد مجالها ، وتشكلت تصوراتها في إطار اللسانيات بعد أن اشتد ساعدها ، واستطاعت أن تشهر استقلالها العلمي بالتخلص من التبعية المنهجية ، بل أن تقوم في تاريخ العلوم الإنسانية بدور مؤثر في التوجهات البحثية والفلسفات المنهجية[٧٣] .

التاسع :

تعترف الأسلوبيات اللسانية بإمكان بحث ظواهر الأسلوب بحثًا تزامنيًا Synchronic أو تعاقبيًا diachronic فيما يسمى بالأسلوبيات السكونية Static Stylistics والأسلوبيات الحركية dynamic Stylistics[٧٤] ، أما الطابع الغالب على البحث البلاغي فهو اللا زمانية achronism ، والأسلوبيات اللسانية بهذا التصنيف أقرب إلى خدمة مجالات كثيرة أخرى من الدرس الأدبي كالنقد وتاريخ الأدب .

العاشر :

يغلب على تقسيم علوم البلاغة وترتيب مباحثها وطرق الفحص فيها الطابع التفتيتي atomism ، ونعني به تجزيء الظاهرة الواحدة ، وغياب إدراك العلاقات النظامية بين

---

٧٣ ـ من فضول القول أن نعيد هنا الكلام في تأثير اللسانيات على الفلسفة وعلم الاجتماع والنقد والانثروبولوجيا من خلال تأثير المنهج البنيوي في البحث .

٧٤ ـ انظر مصلوح : الأسلوب ، ص ٤٦ .

الظواهر ، وانعدام مفهوم المنظومة التحليلية في الفحص ، على حين تغلب تصورات البنية structure والمنظومة system والعلاقاتية relationism والتوزيعية distributionism وقواعد التحويل transformational rules على اتجاهات لسانية مختلفة في دراسة الأسلوب .

والجامع بين هذه الاتجاهات هو الخروج من التفتيتية التي ميزت لسانيات القرن التاسع عشر وما قبلها إلى النظامية التي تميز مباحث اللسانيات الحديثة ، ومنها المبحث الأسلوبي .

وإذا اعتبرنا ذلك علمنا مدى ما منيت به الدراسة الأدبية واللسانية في العربية من خسارة ، حين ذهبت سدى جهود الإمام السكاكي لإقامة « علم الأدب » على أساس من إعمال منظومة تحليلية ذات بنية منهجية صارمة ، ولم تجد من الخالفين من يتابعها ويمحصها ففات العربية بذلك ـ في رأينا خير كثير .

الحادي عشر :

لم يكن لعلوم البلاغة مندوحة من الاعتماد على نحو الجملة sentence grammar (أو لسانيات الجملة sentence linguistics) وهي الدراسة اللسانية التي تعتمد الجملة (أو الكلام بمصطلح النحو العربي) بوصفها أكبر وحدة قابلة للتحليل . ومرجع ذلك إلى انحصاره في معالجة الشاهد والمثال ، وقبوله لتفتيت الظاهرة الواحدة . أما الأسلوبيات اللسانية فقد انفتحت أمامها في العقود الثلاثة الأخيرة (والعقد الماضي خاصة) آفاق من البحث لا تحدها حدود ، بتقدم طرق البحث في مجال نحو النص text grammar (أو اللسانيات النصية texual linguistics) حيث يجري تطوير وسائل التحليل اللغوي وإرهافها ورفع كفاءتها لتكون قادرة على معالجة العلاقات النحوية فيما وراء الجملة ، وعلى وصف الخواص الأسلوبية التي تحقق الاستمرارية البنيوية للنص structural continuity ، ووسائل الربط والسبك اللغوية والمضمونية concesion . وثمة طرز لتحليل النص تمد اهتماماتها لتشمل ما هو أوسع مما سلف ذكره بمناقشة النص في سياق الإبلاغ الأدبي Poetic Communication ، من حيث الإنتاج production والاستقبال reception ، والعوامل الأدبية الاجتماعية sociopoetic ، والنفسانية psycho - poetic التي تؤثر في

النص أو الخطاب[٧٥]. تلكم الوجوه التي أسلفنا بيانها تقطع بأن « البلاغة العربية » لا يمكن أن تجد لها نصيبًا في تشكيل الدرس الأدبي المعاصر إلا من خلال تجاوز الأسباب الموجبة للمباينة المعرفية بينها وبين الأسلوبيات اللسانية ، وهذا التجاوز لابد في الوقت نفسه من أن يصحبه حركة مواكبة من اللسانيات العربية تكون بها ظهيرًا قويًّا للدرس النصي بعامة ، ولدراسة النص الأدبي بخاصة ، وبذلك تتصل الأواصر بين الدرس اللغوي والبلاغي في التراث والدرس الأسلوبي واللساني المعاصر على نحو تتجدد به الأصالة ، ويتحول به التراث إلى قوة فاعلة في وعينا بالظاهرة الأدبية .

غير أن الوجه الآخر من القضية لا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا . إن « البلاغة العربية » ، ولاسيما في صيغتها التي قام كثير من علمائنا بحثو التراث في وجهها ، ورجمها بحجارة المعاصرة ، ما برحت قادرة على أن تقدم للدرس الأسلوبي اللساني زادًا وفيرًا من التصورات وطرق التحليل يمكنه بإعادة صياغتها أن يُحْكِمَ بها وسائله الفنية في مقاربة النصوص ، وذلكم عندنا هو خير عُقبىً من الاستسلام المطلق للدوار العلمي الذي أصاب وعينا وتجلى في كثير من دراساتنا للنص الأدبي . وسنحاول الآن أن تقدم حاشية عصرية على صيغة السكاكي نتحسس بها الطريق إلى الكيفية التي يمكن بها أن نعيد تشكيلها بحيث تتجاوز أسباب المباينة المعرفية بينها وبين الأسلوبيات اللسانية ، وتصبح مكونًا فاعلاً من مكوناتها القادرة على مقاربة النص الأدبي على نحو علمي منضبط .

٩ ـ حاشية عصرية على « مفتاح العلوم » :

نود الآن أن نستصفي من صيغة السكاكي التي سبق أن عرضنا لها بالتفصيل في الفقرة السابعة من هذا البحث ـ جانبين سنجعلهما هنا موضع النظر .

الجانب الأول :

يتصل بالصيغة الكبرى التي سماها السكاكي « علم الأدب » وجعلها منظومة تحليلية تتألف من مكونات ثلاثة هي الصرف والنحو وعلم المعاني والبيان ، مع مقدمة صوتية تسبق

---

٧٥ ـ انظر : Tun A. Van Dijk, « Some aspects of text grammar A study in theoritical Linguistics and poetics, Mouton, The Hague - 1972, PP. 169 - 171.

الصرف ، ومكملات تابعة لعلم المعاني تقوم مقام العلوم المساعدة وهي علما الحد والاستدلال وعلم الشعر .

الجانب الثاني :

هو الصيغة الصغرى ، وتتمثل في علم المعاني بمكوناته الثلاثة وهي خواص التراكيب والمبحث البياني والمبحث التحسيني ، والصيغة الصغرى ـ كما هو واضح ـ فرع من الصيغة الكبرى وقد وضع لها المتأخرون مصطلح « علم البلاغة » ، كما أطلقوا على البحث التحسيني اصطلاحًا اسم « البديع » ، وقد لقيت الصيغة الصغرى منهم من العناية ما أمات الصيغة الكبرى وعفى عليها .

لكننا إذا استحيينا تلك الصيغة المماتة وتفحصناها وجدنا فيها وعيا من السكاكي بالمفهوم الذي يطلق عليه بعض الأسلوبيين المعاصرين مؤخر الصورة back grounding في مقابل مقدم الصورة For grounding وبيان ذلك أن الصرف والنحو يوفران لنا في التحليل ما سماه السكاكي « **أصل المعنى مطلقًا** »[٧٦] وهو ما يمكن تسميته « خلفية التحليل » على حين يتولى علم المعاني (بشعبه الثلاث المكونة للصيغة الصغرى) إمدادنا بأمامية التحليل ، ويكاد هذا الاستنتاج أن يوافق صريح قول الإمام في معرض التمييز بين النحو وعلم المعاني ، وترتيب الأوليات بينهما : « إن التعرف لخواص تراكيب الكلام موقوف على التعرض لتراكيبه ضرورة »[٧٧] . هذا ، إلى نصوص أخرى مبثوثة في تضاعيف الكتاب تعبر عن الفكرة نفسها .

والصفة الجامعة للصيغتين هي وقوعهما تحت ما يمكن أن يسمى « أسلوبيات اللغة » ، وهو المبحث الذي يعالج الطاقات الأسلوبية التعبيرية الكامنة والمحتملة في لغة بعينها ، وهذه الطاقات هي المادة الغفل التي يعمل فيها المنشيء بالتشكيل ليصوغ النص تبعًا لقدراته واختياراته والمحددات التعاملية (البراجماتية) التي تحكم إنتاج النص واستقباله . وهذه الصفة الجامعة للصيغتين هي في الوقت نفسه صفة مائزة لهما من الأسلوبيات الذاتية أو « (أسلوبيات النص) » ، وتعني بها التحققات الأسلوبية ممثلة

---

٧٦ ـ المفتاح : ٣٧ .
٧٧ ـ المفتاح : ٧٨ .

في نوع بعينه من نصوص اللغة . وباعتبار ما سبق يمكن الانطلاق من صيغتي السكاكي وتكميلهما لتمييز مستويات ثلاثة تقع متوازية ومترابطة في المعالجة اللسانية الأسلوبية على النحو التالي :

خواص أسلوبية لتحققات فردية أو مدونات

المستوى الأول لسانيات النص	المستوى الثاني لسانيات النص الأدبي	المستوى الثالث لسانيات نص أدبي
عام أسلوبيات لغة	خاص أسلوبيات نوعية	أخص أسلوبيات متعينة
صوتيات Phonology	صوتيات أدبية poetic phonology	صوتيات أسلوبية
الرسم graphology	الرسم الأدبي poetic graphology	الرسم الأسلوبي
الصرف morphology	الصرف الأدبي poetic morphology	الصرف الأسلوبي
النظم syntax	النظم الأدبي poetic syntax	النظم الأسلوبي
الدلاليات semantics	الدلاليات الأدبية poetic semantics	الدلاليات الأسلوبية
التعامليات prамgmatics	التعامليات الأدبية poetic pragmatics	التعامليات الأسلوبية

وإذا تجاوزنا عن فكرة لسانيات النص ، وهي فكرة ليست مطروحة حتى الآن فضلاً عن أن تطرح في القديم ، وتأملنا المناطق التي أسهمت فيها نظرية السكاكي بتصيب – فسنلحظ أنها مست محددات هامة في دراسة أسلوبيات اللغة وأسلوبيات النص الأدبي .

ونكون مسرفين على أنفسنا وعلى الإمام العظيم لو تصورنا منه معالجة شاملة أو مَرْضِيةً لنا من جميع الوجوه ، لكن ذلك لا ينبغي أن يغمطه حقه في الريادة والكشف .

وسنحاول الآن أن نقوم بتوزيع لمكونات المنظومة التحليلية في المفتاح على الجدول السابق لنتبين موقعها منه :

أولا : في مجال أسلوبيات اللغة

الصوتيات ، والصرف ، والنحو (النظم)

ثانيًا : في مجال أسلوبيات الأدب

الصوتيات الأدبية (العروض والقوافي) ، والنظم الأدبي (علم المعاني) ، الدلاليات الأدبية (البيان) ، والتعامليات الأدبية (مقتضى الحال) .

ثالثًا : في مجال الأسلوبيات المتعينة

تحليلات متفرقة لشواهد نصية ولاسيما من القرآن الكريم .

عالج السكاكي هذه المجالات الهامة من « علم الأدب » لكن جانبًا كبيرًا من عدم الاتساق بين توزيع المجالات والفنون في مفتاح العلوم وهذا المخطط الإجرائي الذي قدمناه يعود إلى أن الغاية التعليمية التشريعية التي حكمت رؤية الإمام لعلم الأدب ، جعلته ينصب لأقسام العلوم التي اقترحها أهدافًا وغايات مثل « الاحتراز من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره » (في علم المعاني) ، و « الاحتراز على الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه » (في علم البيان) ، هذا بالإضافة إلى غاية الغايات وهو بحث قضية الإعجاز . أما المخطط الإجرائي الذي قدمناه فإنه يعتمد فكرة المستويات التحليلية أساسًا للتصنيف . وعلينا إذا أردنا أن نوزع مكونات الصيغة الصغرى على مستويات المخطط المقترح أن نُحِلَّ أنفسنا من الالتزام بالأسوار التي أقيمت بين العلوم البلاغية في « مفتاح العلوم » وشروحه وتلخيصاته ، وحينئذ تبدو تفاصيل الصورة أكثر ثراء ووضوحًا ولاسيما إذا اعتبرنا توسع البلاغيين بعد السكاكي في التماس فنون البديع ، وصك المصطلحات المناسبة لها ، ولنتأمل صورة التوزيع المبدئية الآتية بعد أن أضفنا فنونًا أخرى وردت عند غير السكاكي (الإيضاح) .

١ ـ **الصوتيات الأدبية ، وتشمل :**

بعض أنواع الجناس التام والناقص ، السجع ، القلب ، التشريع ، لزوم ما لا يلزم ، العروض ، القوافي .

٢ ـ **الرسم الأدبي ويشمل :**

أنواعًا من الجناس المركب والمتشابه والمفروض ، الفنون البديعية القائمة على التصحيف او التحريف ، الأشكال الهندسية البديعية .

٣ ـ **النظم الأدبي ويشمل :**

خواص التراكيب من حيث التنافر وعدمه ، التعقيد النحوي ، جميع مباحث علم المعاني ، المجاز بالحذف (من مباحث البيان) ، الجانب التركيبي من المقابلة ، التفويف ، العكس ، اللف والنشر ، الابتداء والتخلص والانتهاء ، الجمع ، التفريق ، التقسيم ، الجمع مع التفريق ، الجمع مع التقسيم ، الجمع مع التفريق والتقسيم ، رد الاعجاز على الصدور . (من مباحث البديع) . كما يشمل أيضًا البعد التركيبي من الاستعارة والتشبيه ، والمجاز المرسل (من علم البيان) .

٤ ـ **الدلاليات الأدبية ، وتشمل :**

البعد الدلالي من التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل الكناية ، (من علم البيان) كما تشمل الطباق ، التدبيج ، مراعاة النظير ، تشابه الأطراف ، إيهام التناسب ، الإرصاد ، المشاكلة ، الرجوع ، التورية ، الاستخدام ، التجريد ، المبالغة ، التبليغ ، الإغراق ، الغلو ، المذهب الكلامي ، حسن التعليل ، التنويع ، تأكيد الذم بما يشبه المدح ، تأكيد المدح بما يشبه الذم ، الاستتباع ، الإدماج ، التوجيه ، القول بالموجب ، سوق المعلوم مساق غيره (تجاهل العارف) ، الهزل الذي يراد به الجد ، كما تشمل أيضًا البعد الدلالي من المقابلة ، التفويف ، العكس ، اللف والنشر ، والجمع والتفريق والتقسيم .... الخ .

٥ ـ **التعامليات الأدبية :**

وتمثل فكرة مقتضى الحال عند السكاكي مشروعًا طيبًا يمكن الانطلاق منه وإعادة النظر فيه لصياغة طراز يتسم بالدقة والشمول ، في ضوء نظرية الإبلاغ الأدبي ، واللسانيات النفسانية والاجتماعية .

وتشمل فكرة مقتضى الحال عند الإمام جوانب ثلاثة :

الأول : تفاوت مقامات الكلام بحسب مقاصده .

والثاني : تفاوت مقامات الكلام بحسب المخاطَب .

والثالث : تفاوت مقامات الكلام بحسب سياق المقال .

والاولان من هذه الثلاثة هما من طبيعة غير لسانية ، أو مما نؤثر تسميته باللسانيات البرانية meta linguistics ، أما الثالث فلساني خالص proper linguistic . ويبدأ الإمام كلامه في هذا الخصوص بالتنبيه إلى أهمية اعتبار مقتضى الحال في علم المعاني فيقول : « ولا يتضح الكلام في جميع ذلك اتضاحه إلا بالتعرض لمقتضى الحال ، فبالحريِّ أن لا نتخذه ظهريًا »[٧٨] . ثم يشرع في الإبانة عن الجانب الأول من فكرته وهو تفاوت مقامات الكلام بحسب مقاصده ، فيقول :

« لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة . فمقام التشكر يباين مقام الشكاية ، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية ، ومقام المدح يباين مقام الذم ، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب ، ومقام الجد يباين مقام الهزل »[٧٨] .

اما عن تفاوت مقامات الكلام بحسب المخاطَب فتقول عبارة الإمام :

« وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الانكار ، ومقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي . ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر[٧٨] .

ويُبينُ الإمام عن تفاوت مقامات الكلام باعتبار سياق المقال ، وهو الجانب اللساني الخالص في فكرة مقتضى الحال ، بقوله :

« ثم إذا شرعت في الكلام ، فلكل كلمة مع صاحبتها مقام ، ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام ، وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول ، وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به وهو الذي نسميه مقتضى الحال »[٧٨] .

---

٧٨ ـ المفتاح . ٨٠ .

هذه الصورة بمفرداتها وتفاصيلها الثرية تجعل من الصعب على الأسلوبيات اللسانية أن تضحي بها ، أو تتجاهلها ، وجميع هذه الفنون التي جهد الإمام السكاكي وخالفوه في تحديدها ، وتوصيفها ، والاستشهاد لها هي – عندنا – خصائص أسلوبية بالقوة ، قابلة لأن تكون مادة للتشكيل في النص الأدبي ، وقابلة لأن يعاد فيها النظر بحيث نشكل منها سُلَّمًا تحليليًا يمكن اعتماده في الفحص الأسلوبي للنصوص وتشخيصها ، وإذا اضفنا إلى ذلك أيضًا النموذج المستفاد من الصيغة الكبرى التي اقترحها السكاكي تحت مصطلح « علم الأدب » أمكن لنا أن نقدر التراث البلاغي الذي وصل إلينا حق قدره ، وأن نفيد منه أقصى إفادة ممكنة ، وأن نكمل نواقصه ، أما الآفاق التي علينا أن نستشرفها فتتمثل في أمرين :

أولهما : الانتقال بالتحليل اللساني من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص .

ثانيهما : وصل الأسلوبيات اللسانية بالأبوين الشرعيين لها وهما : اللسانيات من جهة ، والأدبيات poetics من جهة أخرى ، وفيما يتصل بعلاقتها باللسانيات يقودنا المبحث الأسلوبي إلى الإسهام المتميز في تشكيل نظرية التنوعات اللغوية ونظرية النحو العام ، أما علاقتها بالأدبيات فتقدم لنا زادًا طيبًا في مجالَيْ التفسير والتقويم للظواهر الأسلوبية ، كما أن الدرس الأسلوبي اللساني رافد من أهم روافد الأدبيات النظرية theoretical poetics ، وهو بالإضافة إلى روافد أخرى مثل الأدبيات النفسانية psycho poetics والأدبيات الاجتماعية socio - poetics ضمان علمي للوصول إلى كشوف ذات شأن في مجال تفسير الظاهرة الأدبية التي تضطلع بدراستها « الأدبيات » وهو العلم الذي يشمل منظومة العلوم الامبريقية والنظرية ، المنصرفة إلى دراسة نصوص الأدب سواء من الناحية التزامنية synchronic أو التعاقبية diachronic[٧٩] .

---

٧٩ – Van Dijk, op. cit P. 169.

إن عمل الشعراء المحدثين كان تكثيفًا للغة بما انتهت إليه من أبعاد شعرية عند من سبقهم ، وهو عمل لا يمكن إدراكه بأخذه مأخذ السرقة أو النظر إليه على أنه محاولة ذكية للتميّز عن السابقين بل هو عمل أصيل من أعمال الشاعرية يستوجب الوقوف عنده للكشف عن أبعاد اللغة الشعرية ومعانيها التي تطرحها تقاطعات السياقات المختلفة عند الشعراء المحدثين .

المداخلات على بحث الدكتور سعد مصلوح

■ **الدكتور شكري عياد :**

لم أتمكن من قراءة البحث ذاته وإنما أعرض ما أعرضه الآن من تعليقات بناء على هذا التلخيص الذي قدمه الدكتور مصلوح .. أولا قضية التصنيف .. ثانيا : قضية موقف المحدثين من السكاكي ..

ونبدأ كما بدأت أنت بموقف المحدثين من بلاغة السكاكي ثم قضية تصنيف موضوعات البلاغة .. وعن هاتين القضيتين سأتكلم باختصار .. موقف المحدثين من السكاكي هو أدق ما يمثل الاتجاه الذى سماه الدكتور جابر عصفور بالأمس « تناولا رومانسيا » أو « نقدًا رومانسيا » أو نظرة رومانسية إلى الأدب . وليس في هذا عيب لاولئك القوم وإنما الحاح فكرة التعبير عليهم هي التى دعت إلى هذا الهجوم على السكاكي ومدرسته من منطلق التكوين العقلي الذى يبدو مفرطا في عمل هؤلاء .

أما مسألة التصنيف فقد سبق السكاكي بتصنيف مختلف ولا أدرى لماذا لم يشر إليه على الاطلاق وهو تصنيف الرازي في نهاية الإيجاز .. وقد اعتمد معظم الاعتماد على كتابي عبد القاهر .. دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة وتصنيفه لموضوعات البلاغة كان إلى قسمين : مفردات ومركبات .. وهذا جميل جدًّا إذا كنا ننظر إلى حصيلة التراث البلاغي غير رابطين إياه بالضرورة بالسكاكي .. وأصاب الدكتور سعد مصلوح جدًّا عندما وضع منظومة العلوم عند السكاكي وأنا اتفق معه في هذا كل الاتفاق ومن أجل ذلك سميتها بالأمس بشيء من الاختصار « اورجانون » أو قانون السكاكي الذى يضم مجموعة هذه العلوم جميعها .. ولايوجد عنده هذا التقسيم الى تقسيم ثلاثي ذلك ان البيان داخل في علم المعاني والبديع ملحق به وإنما هذا التقسيم الثلاثي ، فيما يبدو لى ، من عمل القزويني ولانسوى بين نقد القزويني للسكاكي ونقد المحدثين للسكاكي وقد سمعت النقدين في سياق واحد .. القزويني ينقد السكاكي على نفس الأسس الفكرية والعلمية التي كانوا يتعاملون بها .. وأما المعاصرون فإنهم ينقدون السكاكي من هذا المنطلق الرومانسي الذى أشرنا اليه .. وفي

التصنيف لا أدرى لماذا يرى الدكتور سعد مصلوح ان دراسة الأسلوب أو علم الأسلوب كما تسمى تبدأ من النص الكامل وهذا ليس ضروريًا .. وأظن اهم من قصدوا الأسلوبية وصنفوها وأعطوها شكلا أقرب ما يكون إلى المدرسة هم الاسلوبيون الفرنسيون ولذلك تكون مقارنتهم بتصنيف السكاكي واردة جدًا فهم يبدأون من الحروف « الاصوات » وينتقلون الى الكلمات ثم إلى التركيب وينتهون أخيرًا إلى الفقرة أو القطعة .

■ **الدكتور الهادي الطرابلسي :**

البلاغة والأسلوبيات قضيتان مفيدتان وتصبان في ميدان من الاختصاص واحد .. ولكن كل قضية منهما جديرة بأن تدرس في بحث مستقل لأن الذى لاحظته أن القسم الأول بقدر ما أخذ حظه الوافي من التحليل والتدقيق فإن الباحث مرّ مرور الكرام على قضايا القسم الثاني وهي لاتقل أهمية عن قضايا القسم الأول .. الملاحظة الثانية التى أردت أن أبديها تتعلق بالفرق ما بين البلاغة وبين الاسلوبيات .. وقد استعرض الدكتور سعد مصلوح في كثير من التوفيق جملة أساسية من القضايا لكني لا أعتقد ان من نقاط الاختلاف بينهما حجم النص المدروس وهذه قضية اشار اليها د . شكرى عياد الان .. فالاسلوبية لاتبدأ من حيث تنتهى البلاغة . فهما .. كلتاهما لهما موضوع مشترك ولهما مساحة مشتركة أيضا .. لكن اختلافهما اختلاف في المستوى وفي منهج العمل وفي مقاصد القول وفي المراى من كل علم من العلوم .. الاختلاف إذن أساسا هو اختلاف منهجي ونتبين الاختلافات عندما نحدد الاسئلة في كل مرحلة من مراحل البحث .. ورايي أن الأساس في الاختلاف هو هذا .. فالسؤال الذى يطرح في مستوى البلاغة كيف نجح النص إن كان النص المدروس ناجحا او اعتبر ناجحًا أو كيف ينجح النص المنتظر المنشود .. كيف يمكن الظفر بالنص المنشود اعتمادًا على النص الموجود ، هذه قضية البلاغة أو هذا هو السؤال الاساسي الذى يطرح في البلاغات باختلاف تقسيماتها .. بينما الشكل الاساسي الذى يطرح في باب الأسلوبيات هو كيف يميز النص من غيره اعتمادًا على الخاصة الاسلوبية وانطلاقًا من الصوت المعزول أو من الجملة أو من النص الكبير الذى قد يصل إلى حجم الكتاب .

■ **الاستاذ عالي القرشي :**

ما أريد أن أطرحه هنا هو تساؤل لأستاذنا الدكتور سعد مصلوح إذ إن الدكتور سعد مصلوح اعتبر الزاوية التي تبحث من خلالها العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة العربية هي مما انتهى اليه البحث البلاغي عند السكاكي .. وإذا كنا نعلم أن مما تميزت به الدراسة

الأسلوبية أنها دراسة وصفية للاسلوب .. فإن بحث هذه القضية عند عبدالقاهر الجرجاني يكون أوسع دلالة على هذه العلاقة لأن من الممكن أن نجد عند عبدالقاهر الجرجاني وصفًا لأساليب معينة .. لأساليب أكثر مما نجده في بلاغة السكاكي التي كانت تعتمد في مجملها على الوصف العام للاسلوب وليس لأساليب محددة كما هو عند عبد القاهر الجرجاني . نقطة أخرى تثار كثيرًا وهي العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة العربية وهل ممكن أننا نستخدم الأسلوبية في دراساتنا للنصوص العربية ذلك أنني أرى انه مادام أننا أمام نص لساني فلماذا لانستخدم كل البلاغيات الممكنة ويكون الاختلاف هو كيف يتميز النص في الأسلوبية وكيف ينجح النص في البلاغة .

■ الدكتور صلاح فضل :

لابد لي أولا أن اشيد بالمشروع الطموح الذي بدأه الزميل الصديق الدكتور سعد مصلوح في هذا البحث وإن كان كمشروع يتميز بنفس الخاصية التي تميز بها مشروع الاستاذ أمين الخولي في أنه مقدمة استفرغت جزءاً كبيرًا من طاقتهـا تمهيدًا لكن من المتوقع لها أن تبني على هذا التمهيد البناء نفسه ومن ثم فانا أعتبر هذه المقدمة بداية لعمل علمي كبير لايتوقف عند رصد نقاط التماس والتخالف بين البلاغة والأسلوب وإنما في إطار بحث اسلوبيات اللغة العربية من منطلق يأخذ في اعتباره المنجز الفكري والثقافي في المستويات التحليلية المتعددة من لغوية وأدبية لكنه لايتوقف عنده بحال من الاحوال ، وإنما يستوعب المعطيات الفكرية الجديدة ويقيم عليها إعادة تشكيله للمادة ذلك لانني أختلف مع الدكتور سعد في اعتباره الشارح لنقط الخلاف بين المنطلقات الاسلوبية الحديثة وبين البلاغة ، أنها تتمثل في عملية استكمال نواقص وليست القضية أن تمضي في نفس الخط لتستكمل نواقص والدكتور مصلوح نبه بشيء كبير من التركيز والدقة إلى الاختلاف في المنطلقات الجوهرية في فهم طبيعة اللغة وفي فهم نظامها . وفي فهم علاقتها بالمنشيء .. هذه المنطلقات الجوهرية تجعل هناك حدًّا فاصلاً واضحًا متميزًا بين الدرس البلاغي القديم من ناحية وبين الدرس الأسلوبي الحديث سواء انصب ـ كما يطمح الدكتور سعد إلى أن يمتد بجهده ـ على دراسة أسلوبيات اللغة أو انصب كما نرجو أن يكون البناء المتكامل في نهاية الأمر على العناية بشكل أدق بالنسبة لأسلوبيات اللغة الأدبية على وجه الخصوص .. ما أشرت يادكتور سعد إليه من أن البلاغة غير زمنية يجعلها تقع خارج التصور العلمي للغة الآن في مستوياتها المختلفة .. أو مايتصل بالتسميات ، وهنا أشير إلى ماذكره الدكتور حمادي صمود بالأمس من أن الغربيين قد فرغوا من قضايا الأسلوب ونحن نثيرها الآن وينبغي الا

نفزع من هذه الصيحات والدكتور صمودي نفسه أول من سيتفق معي في وجوب مراجعتها لأن هذا يرتبط ببحث الدكتور سعد اليوم ، ذلك لأن مسألة تغير المسميات واردة فكل مدارس تحليل النص قد تستبدل كلمة اسلوب بكلمة أخرى لكن الموضوع .. موضوع البحث وهو الخواص اللغوية للنص الأدبي على وجه التحديد واجراءات التحليل العلمي وكيفية ممارسته تتراكم ولاتتبادل ولاينقض بعضها البعض الآخر مادامت منطلقة من نفس الوعي العلمي المعرفي بطبيعة اللغة والتحليل الدقيق للوظائف الجمالية والفنية .. ومن هنا فإنه لا بأس علينا .. بل أجد أن هذا من بين الوظائف الأساسية للتأصيل النقدي الحديث أن نستخدم مصطلحا مثل مصطلح علم الأسلوب أو أن نحوله إلى التحليل النصي للظواهر الأدبية .

فيما يتصل بجملة من المقترحات التى تفضل بها الدكتور سعد مصلوح فأعتقد انها ينبغي أن تأخذ في اعتبارها أن حاجتنا ماسة في الدرجة الأولى إلى بناء قاعدة الوعي الأسلوبي لمستوى اللغة العام كتأسيس يمكن أن ينطلق منه الوعي الاسلوبي للغة الادبية على أن يأخذ في اعتباره عند المنطلق الجديد نقطة اساسية تباعد مابيننا أكثر وأكثر وبين البلاغة القديمة وهى اختلاف النص المنقود لان النص المنقود فى البلاغة القديمة كان النص الأدبي القديم .. الآن النص الادبي المنقود يختلف باجناس عديدة متجددة وتطورات جذرية .. إذا كان النص المنقود هو مجرد الجملة الشعرية أو النثرية قديمًا فان النص المنقود اليوم تغيرت منطلقاته كثيرًا ـ النص الإبداعي ـ أخذ أجناسًا مختلفة ومن ثم فان أسلوبية لغة الأدب اليوم لابد ان تعطى الاشكال الجمالية للشعر الحديث وللقصة وللرواية وللمقال الادبي ولغيرذلك من الاجناس الأدبية ومن ثم تصبح منطلقاتها بالضرورة على وعي بهذا التطور للاجناس الأدبية وتصبح مخالفة مخالفة أساسية لمنطلقات البلاغة القديمة وإن كانت لاتغفل على الاطلاق ضرورة الحوار معها والاخذ منها وتنمية الوعي بالحياة عن طريق تتبع تنمية الوعي باللغة في هذه التشكيلات الجديدة .

■ الدكتور حمادي صمود :

بعد شكر السيد المحاضر أريد ان أواصل حديثًا بدأه الاستاذ صلاح فضل في جملة من الاسئلة .. الا تعتقد أنه يقف دون التقريب بين البلاغة والاسلوب عوائق عديدة يمكن ان نسميها إجمالا (العوائق الابستميولوجية) وهى تتمثل اساسًا في التحول أو النقلة النوعية التي حدثت في فهمنا لطبيعة اللغة بمختلف المناهج الاجرائية التي مورست في دراسة ما ..

ومن ثم في العلاقة بين المتوسل باللغة واللغة . وفي العلاقة بين اجراء المتوسل باللغة للغة لبناء نص إبداعي معين .. بل هي علاقة ثلاثية .. فهم اللغة ، علاقة المتكلم ، باللغة ، وإجراء اللغة .. ثم ان البلاغة القديمة كما هو معروف كانت علمًا معياريًا الغاية منه استصفاء أسس من نص تصبح فيما بعد أسسًا متحكمة في الكتابة .. وفي إعادة إنتاج النص ـ أو كما قال الاستاذ الطرابلسي ـ في الانتقال من النص الموجود إلى النص الموعود يعني إذن تصبح قوانين كتابة كما أن النحو هو قوانين كتابة بمعيار الصحة والخطأ .. البلاغة هي قوانين الكتابة بمعيار الجيد والجميل والناجع خاصة .. البلاغة حتى في الاصل اللغوي للكلمة إنما هي البحث عن فعالية الخطاب .. هذا الأمر أعتقد ليس مسعى الأسلوبية وليسمح لي الدكتور عياد في أن أشير هنا إلى أن الذي ذكره لايصدق في المدرسة الفرنسية إلا على المحاولة الأولى فقط .. محاولة شارل باليه وقد انتقدت هذه المحاولة بأنها سقطت فيما سقطت فيه البلاغة العربية القديمة وهذا يعني أن من جاء بعده قد تخلص من هذه المسألة .. هذا إذن هو السؤال الاساسي ..

وهناك سؤالان فرعيان : السؤال الأول : صحيح أن السكاكي رتب البيان في المعاني .. إذن رتب اساسًا الاستعارة في المعاني لكن الا تعتقد أن هذا التصنيف الوظيفي هو الذي حجب عن البلاغة العربية افقا مهما كان يمكن بموجبه ان يرتب البيان في باب الدال لا في باب المدلول لان الاستعارة في نهاية الأمر هي فتح في باب الدوال لا في باب المدلولات هي تكثير للدال لا للمدلول .. وأعتقد أنها قضية مهمة وكانت مصدرًا من مصادر الإرسال في دراسة معنى المعنى لانهم تفطنوا إلى معنى المعنى ولكن لم يتفطنوا بالوعي الكافي إلى أن الاستعارة إنما هي الوجه الدال من العلامة لا الوجه المدلول .. وهذا أمر مهم فيما أعتقد .

السؤال الفرعي الثاني الأخير ـ إن سمحت ـ فأنت يادكتور سعد تقول أن البلاغة العربية قامت على الجملة والأسلوبيات اللسانية ينبغي أن تقوم على النص .. ولكن السؤال هل استطعت أن تقوم على النص .. يعني هل الأسلوبيات استطاعت أن تقوم على النص .

■ الدكتور لطفي عبدالبديع :

هناك نقطة أساسية في الموضوع لابد من التعرض لها وإلا خُنّا الامانة فهناك فرق كبير بين البلاغة والاسلوبية من حيث علاقة اللغة بالوجود فالبلاغة تقوم على فكرة الوضع وهى فكرة كثيرًا مايتجاهلها الناس في البحث .. الوضع اعتبار اللغة مرآة لعالم متعين ثابت ولن ندخل بعد ذلك في تفاصيل كثيرة لان البلاغة مطابقة الكلام لمقتضى الحال .. فاللغة تصور أو تعد مرآة أو نسخة لما هو واقع والأسلوب مسألة أخرى دار الخلاف بيننا حولها طويلا ..

■ تعقيب الدكتور الباحث على المداخلات

سوف ارد في شكل تعليقات قصيرة ، فبالنسبة لأستاذنا الدكتور شكري عياد فإن اعتماد السكاكي على عبد القاهر واضح وقد أبنت علته ولكني ركزت على الصياغة المقطوعة التى أوردها اللسكاكي وهذا شيء يضاف إلى جهد عبدالقاهر وليس تكرارًا لجهد عبدالقاهر .. أيضا انا لا اقول إن الأسلوبية تبدأ من النص وإنما أقول إنها تتجاوز الجملة .. وفرق بين الأمرين .. بمعنى أنها لاتقف عند الجملة وإنما تتجاوزها الى النص .

أيضًا ما بدا من كلامي أنه تسوية بين نقد القزويني وبين نقد المحدثين للسكاكي .. فأنا لم أفعل ذلك وربما هذا من سوء عرضي للقضية إنما لمست هذا الأمر سريعا وقلت إن رياح المخالفة بدأت تهب على السكاكي من زمن قديم ومن أبناء مدرسته وهذا لايعني التسوية .

أيضًا النقطة التي كفاني الأخ الدكتور حمادي صمود ردًا عليه .. وهي قضية الاكتفاء بالجملة في منسوبات هذه القضية وقد كانت هذه هي بداية البحث الأسلوبي .. كما ان المستقر في البحث العلمي أن الكل ليس هو حاصل مجموع الأجزاء .. يعني ليس النص هو حاصل مجموع الجمل التي يتكون منها النص .. فليس يكفي البحث او فحص العناصر الصغرى لكي تكون كافية في الدلالة على مجموع الخصائص التي يتشكل منها النص في مجموعه ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى إقامة البحث على أساس النص وليس الاكتفاء بمستوى الجملة أو مجموع الجمل التي يتشكل منها النص .

الأخ الدكتور الهادي الطرابلسي .. الحقيقة أنني لم اقل إن الأسلوبية تبدأ من حيث تنتهي البلاغة .. وقد عرضت وجوه الاختلاف .. وكل ماعرضته هو من مظاهر الخلاف المنهجي بين البلاغة والأسلوبية وقد أكدت على قضية التعليمية أو التشريع في البلاغة كملمح يمايز بينها وبين الأسلوبية وذلك حين أقول إن غاية البلاغة تشريعية تعليمية عملية .. أما غاية الأسلوبيات اللسانية فهي بحثية تشخيصية وصفية وأظن أن هذا القول يقع قريبًا مما تريد ..

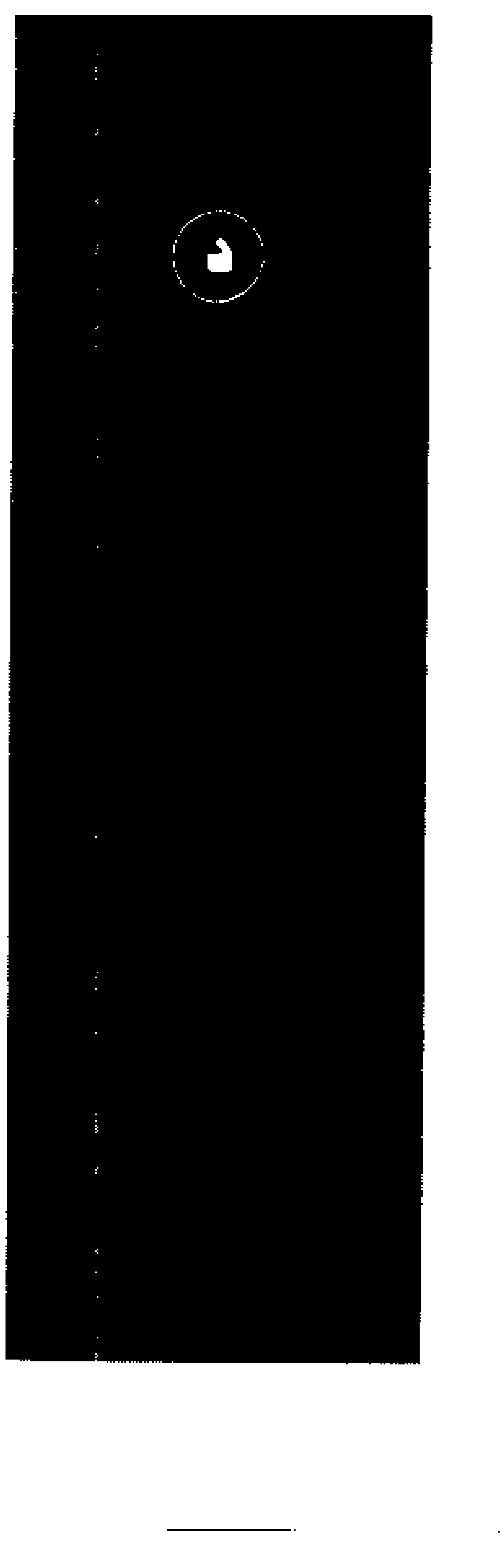
وبالنسبة للبحث الأسلوبي فالنص الرديء له نفس المكانة التي يتمتع بها النص الجيد لأن فحص الخاصية الأدبية لايتحقق إلا بجميع المراتب ما بين النص الجيد جدًا والمراتب المتفاوتة .

بالنسبة لما أثاره الأخ الأستاذ عالي القرشي .. فإن .. قضية العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة العربية قد تحدثنا عنها أما عبد القاهر الجرجاني فإن وقوعه في معسكر النقاد أوقع من وقوعه في معسكر البلاغيين خاصة بالمعنى المصطلحي الدقيق لقضية البلاغة .. وقد ربطت نفسي بقضية العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية .

بالنسبة لما أثاره الأخ الدكتور صلاح فضل من أن هذا المشروع يعاني من نفس خاصية مشروع أمين الخولي نعم .. لم اقل غير ذلك ولا اظنني سآتي بكتاب في القضية يغطي كل جوانبها وإنما هو من قبيل التمهيد .. ودعنا نأمل في استكمال مايمكن استكماله .. أنا أيضًا لم اقل إن قضية العلاقة بين البلاغة القديمة والأسلوبية قضية أستكمال نواقص .. لم أقصرها على هذا الجانب .. ربما جاءت هذه العبارة حينما قلت أن هناك منظومة تصورية فيمكن أن نفكك مكونات البلاغة القديمة ونحاول توظيفها وإسكانها مساكنها في داخل المنظومة المتصورة خاصة ان علماء البلاغة القدامى هم من أخبر الناس بعبقرية اللغة العربية ولايمكن ان نتبرأ من ملاحظاتهم أو أن نبدأ خلق السموات والأرض من جديد .

بالنسبة لما أثاره الأخ الدكتور حمادي صمود عن وجود عوائق في فهم اللغة ففي الحقيقة أنا انتهيت إلى أن توظيف البلاغة القديمة داخل المبحث الأسلوبي لايقع في الابعاد الابستمولوجية وإنما يقع في الاجراءات البحثية أما كون البلاغة القديمة علمًا من العلوم فقد نصصت على ذلك نصًا ربما فيما ذكرت ، وهناك مسألة مما استنبطه الأستاذ الدكتور حمادي صمود من أن الاستعارة إنما تقع في علم المعاني فهذه القضية ترتيبًا على تقسيم السكاكي وكون الاستعارة إنما تقع في مجال الدال لا في مجال المدلول .. هذه قضية خلافية ومجال القول فيها مثار .. إلا أن التركيب الاستعاري له جانب نحوي وله جانب دلالي فاذا اخذنا جانب «الكولجيشن» فمن الممكن أن تكون الاستعارة مركبة من فعل وفاعل أو من فعل ومفعول أو من مضاف ومضاف إليه أو من صفة وموصوف . ولذا جاء تحليل نحوي للاستعارة يقابله قضية نقل الخواص .. فالاستعارة لها هذان الوجهان وينبغي أن تبحث فيما أظن من هاتين الوجهتين معا لا من وجهة الدال وحده .. أما تعليق استاذي الجليل الدكتور لطفي عبد البديع فانا طبعًا اتوقعه منه لأني تلميذ في مدرسته منذ قديم لكن لايتسع الوقت لمناقشته .

* * *



١) تشتمل كتب البيان العربي على حصيلة هائلة من المادة النظرية والتطبيقية التي توشك أن تستوعب كل عناصر الإنشاء الأدبي بما هي أدوات في خدمة المعنى . وإذا كانت كتب النقد العربي قد قامت في معظم الأحوال بدور الحكومة الأدبية على حساب الرصد والتنظير الذي يجاوز الجزئي إلى الكلي أحيانا ، أو على حساب التحليل الممعن والمدقق للخطاب الأدبي أحيانا أخرى ، أو على حسابهما معا ، فإن كتب البيان العربي قد استدركت الشيء الكثير مما فات كتب النقد الصرف من هذا الاجراء ، أو ذاك ، فكانت أكثر انضباطا فيما طرحت من فكر ، أو فيما مارست من تحليل عملي . ولعل هذا راجع إلى أن كتب البيان كانت ـ بحكم موضوعها اوموضوعاتها التي شغلت بها ـ أكثر إدراكا لحقل نشاطها ولأبعاده المختلفة ، كما أن البيانيين وجدوا أنفسهم منذ البدايات الأولى يتعاملون ـ وهذا هو المهم ـ مع مجموعة من المقولات التي اشتقت ـ في الأغلب الأعم ـ من الطرائق المختلفة لإيراد الخطاب الأدبي أولا ، ثم ما لبثت أن صارت بمثابة التصورات القبلية a priori التي يستخدمها العقل بوصفها أطرا للتحققات العينية[١] . ومن أجل هذا وذاك كان الشرح النظري لهذه المقولات ضرورة تفرض نفسها على البيانيين الذين يعملون في هذا الحقل ، كما كان فحص تحققها العملي ضرورة أخرى .

وما أسميه هنا مقولات سماه البيانيون أبوابا . وإذا كان ارسطو قد أسس مشروعه الفلسفي على مقولات عشر[٢] فإن البيانيين قد وصلوا بأبوابهم إلى عشرات[٣] ، كل باب منها قد اختص بمقولة بعينها ، وهي في مجموعها تؤسس حقل ما سموه علم البيان . ومن هذه الأبواب ـ أو المقولات ـ باب الالتفات .

---

(١) انظر مادة Category في المعاجم .

(٢) انظر : Aristotle : De Categoriae, in Ross (W.D.) ed., The Works of Aristotle. Oxford University Press 1955

(٣) بلغت مائة واربعين نوعا . انظر عبد الغني النابلسي . نفحات الأزهار على نسمات الأسحار . عالم الكتب ، بيروت ، ص٣

٢) الالتفات إذن مقولة بيانية عربية[٤] في المحل الأول . وقد شرحها ضياء الدين بن الأثير شرحا أوليا بقوله :

«حقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله ، فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا . وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة ، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة ، كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب ، أو من خطاب غائب إلى حاضر ، أو من فعل ماض إلى مستقبل ، أو من مستقبل إلى ماض ، أو غير ذلك»[٥] .

وهذا الشرح يشتمل على التعريف اللغوي للالتفات أولا ، ثم يتلوه التعريف الاصطلاحي .

٢ ـ ١ وقد لا يعنينا في مثل هذه الحالة التعريف اللغوي بحيث نتوقف عنده ، ولكنه في حالتنا هذه ، وفي حالات أخرى كثيرة مشابهة في أبواب البيان العربي ، يكتسب أهمية خاصة من حيث إنه يلفتنا إلى حقيقة أن المقولة عربية الأصل ، وأن الدلالة الاصطلاحية لها ـ على الرغم من خصوصيتها ـ ماتزال تحتفظ في عمومها بالمعنى اللغوي . وهذا ما يطمئننا إلى أن الدلالة الاصطلاحية للالتفات إنما نشأت وتحددت في إطار عربي صرف ، فيدخر لنا هذا أي جهد قد نبذله في البحث عن أصول لها خارج نطاق الفكر البلاغي العربي . ثم يزداد تثبتنا من هذه الحقيقة عندما نتابع ابن الأثير فيما يثنّي به على تعريفية السابقين للالتفات ـ اللغوي والاصطلاحي ـ بقوله عنه :

«ويسمى أيضا شجاعة العربية . وإنما سمي بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام ، وذلك لأن الرجل الشجاع يركب مالا يستطيعه غيره ، ويتورد ما لا يتورده سواه . وكذلك هذا الالتفات في الكلام ، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات[٦]» .

إن عبارة ابن الأثير الأخيرة تدل دلالة حاسمة على اعتقاده خصوصية الظاهرة في اللغة العربية دون غيرها . وسواء صح هذا الاعتقاد أو لم يصح ، فإن ما يعنينا هنا هو ما كان ابن الأثير وغيره من البيانيين يعتقدونه . فما دام «الالتفات» مقصورا على اللغة العربية فلابد أن يكون كل ما تعلق به من تفكيرهم عربيا صرفا .

---

(٤) ربما جدت شيء من التداخل أحيانا بين بعض موضوعات علم المعاني وموضوعات علم البيان . ومن ذلك الالتفات . فالزمخشري وابن الأثير (ضياء الدين) ينسبان الالتفات إلى علم البيان . في حين يعده السكاكي من موضوعات علم المعاني وإن أشار إليه مجرد إشارة في علم البيان .

(٥) ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ـ المطبعة المطرية ببولاق ١٢٨٢ هـ ـ ص ٢٥٤ .

(٦) نفسه .

٢ ـــ ٢ ويبقى أن تسمية الالتفات بشجاعة العربية تسمية لافتة بل مثيرة . ولم يزد ضياء الدين بن الأثير هنا على أن عرف الشجاعة ونسبها إلى الالتفات . إلى أن جاء نجم الدين بن الأثير الحلبي فقدم مزيدا من الايضاح لمعنى شجاعة اللغة وإن لم يكن شافيا كذلك .

وإذا كان ضياء الدين قد ساوى الالتفات وشجاعة العربية فإن الأمر عند نجم الدين قد اختلف ، فشجاعة العربية عنده باب أوسع نطاقا من الالتفات وإن اشتمل عليه . يقول :

« هذا الباب أول من سماه من علماء البيان بهذه التسمية أبو الفتح بن جني ، وصاحب الجامع الكبير نقله عنه ، ثم تداوله الناس بعد ذلك . وهو عبارة عن أنواع شتى من البديع ، والمقصود به إظهار مادار بين العرب في لغاتهم الفصيحة عند النطـق بها ، من تقديم معنى أو تأخيره ، أو تثنية جمع أو جمع (تثنية)[٧] ، أو انتقال في استرسال الكلام من غيبة إلى حضور ، أو من حضور إلى غيبة ، أو مراعاة المعنى أو عكسه »[٨] .

ومن هذا يتضح أن المساواة بين الالتفات وشجاعة العربية ليست دقيقة ، لأن الالتفات ليس سوى نوع في جنس أعم وأشمل هو شجاعة العربية . فإذا كان هذا الفرع يحمل خصائص الجنس فإن هناك أنواعا أخرى تشركه في حمل هذه الخصائص[٩] . وسوف نرى أن ضياء الدين قد حدد أشكال هذا الفرع بما يعني استقلاله عن الفروع الأخرى لشجاعة العربية التي أشار إليها نجم الدين ، في حين أنه ـ أي ضياء الدين ـ قد طابق بين الالتفات وشجاعة العربية . ومن منظور نجم الدين تنتفي هذه المطابقة . ولعل هذا الخلاف يدعونا إلى التفكير فيما بعد فيما إذا كان الحصر الذي قام به ضياء الدين لأشكال الالتفات أو لأقسامه مستوعبا لكل ما يمكن أن يندرج في باب الالتفات ، أو كانت الأنواع الأخرى لشجاعة العربية التي ذكرها نجم الدين يمكن أن تكون أشكالا أخرى للالتفات نفسه ، فيصدق عندئذ التطابق بينه وبين شجاعة العربية .

وأيا كان الأمر فإن نجم الدين يقدم إلينا تفسيرا لتسمية باب «شجاعة العربية» بهذا الاسم فيقول :

«وإنما سمي شجاعة العربية لأنه لما كان كلاما فيه قوة يتصرف بها في المخاطبات ، من

---

(٧) أضفنا هذه الكلمة لتقتضي المزاوجة ، ونعتقد أنها سقطت سهوا في النص المنشور .

(٨) نجم الدين بن الأثير الحلبي : جوهر الكنز . تحقيق محمد زغلول سلام ـ منشأة المعارف بالاسكندرية ـ د.ت ، ص ١١٨ .

(٩) يذكر نجم الدين أن «الاعتراض» باب من أبواب «شجاعة العربية» وإن فرق بينه وبين الالتفات . نفسه ، ص ١٣٠ .

غيبة إلى حضور ، ومن حضور إلى غيبة ، ومن تثنية إلى جمع ، ومن جمع إلى تثنية ، وتقديم وتأخير ... ومع ذلك كله لا يخرجه عن حد الفصاحة والبلاغة ، ولا ينسبه إلى خلل ولا تقصير في استيفاء المعاني ، صار في نفسه شجاعا بالنسبة إلى العربية ، تشبيها بالرجل الذي تكون فيه شجاعة تحمله في الحرب على التقديم والتأخير ، والقرب والبعد ، والاقبال والادبار ... فحسنت تسمية الكلام المحتوى على ما قدمناه من التقسيم الذي شرحناه بهذه المناسبة ، لأن الشجاعة في مثل هذا الكلام تحمله على الجولان في جوانب المعاني كيف شاء»[10] .

ولاشك أن تفسير «شجاعة العربية» قد أخذ هنا بعدا معرفيا أكثر تحددا منه لدى ضياء الدين ؛ فنحن هنا أمام وصف الكلام بأن فيه «قوة» تمكنه من التصرف في أشكال مختلفة من الخطاب ، ومنها الالتفات ، وأن قوته هذه تسمح له بالحركة في حرية (كيف شاء) في جوانب المعاني . فالقوة هنا ارتبطت بحرية الحركة في مجال المعنى ، بل ربما كانت حرية الحركة هذه هي دليل تلك القوة .

إن وصف كلام ما بالقوة ، تمييزا له عن كلام آخر ، ربما بدا ضربا من الأوصاف الكلية المبهمة ، التي ألفنا الا نكترث لها ، ولكننا هنا بإزاء وصف يربط بين القوة وحرية الحركة في عالم المعنى ومرونتها ، تلك القوة التي تشكل ركنا في ثنائية اللغة لدى المشتغلين بعلم الدلالة المعاصرين ، على نحو ما سنرى .

والالتفات ، بما هو شجاعة عربية ، او ــ على الاقل ــ نوع من أنواعها ، ينطوي على هذه القوة أو يحققها ، أولنقل ــ وهو الأولى ــ إنه يتحقق بها . وما يصدق على «الالتفات» يصدق كذلك على الأنواع الأخرى التي ذكرها نجم الدين (ولماذا لا نقول : والتي لم يذكرها) . إن دائرة شجاعة العربية عند نجم الدين أوسع نطاقا ــ كما رأينا ــ منها عند ضياء الدين ، الذي طابق بينها وبين الالتفات . وسنرى كيف أن ضياء الدين ــ على الرغم من أنه أكثر البيانيين توسعا في عرض باب الالتفات ــ لم يستوعب في أقسامه أنواعا ظهرت تحت اسم الالتفات كذلك لدى بعض من سبقوه ومن لحقوا به ، دون تلك التي استبعدت لدى الجميع من أن تكون من هذا الباب وإن بدت ملتبسة به .

٢ ــ ٣ وفيما يلي اشكال الالتفات الستة التي حصرها ضياء الدين بن الأثير ومثل لها وحلل نماذجها :

---

(١٠) نفسه ، ص ١٦٨ ــ ١٦٩ .

الشكل الاول : يتمثل في الانتقال من الغيبة إلى الخطاب ، وهو إما أن يكون انتقالا من الغائب إلى المخاطب ، أو من الغائب إلى المتكلم .

الشكل الثاني : يتمثل في الرجوع من الخطاب إلى الغيبة .

الشكل الثالث : يتمثل في العدول عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر .

الشكل الرابع : يتمثل في العدول عن الفعل الماضي إلى فعل الأمر .

الشكل الخامس : يتمثل في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل .

الشكل السادس : يتمثل في الإخبار عن الفعل المستقبل بالماضي .

وهذه الأشكال جميعا تشترك في خاصية واحدة أساسية ، هي أن الخطاب فيها ينطوي على عدول عن صيغة إلى صيغة أخرى .

٢ — ٤ أما حد الالتفات عند نجم الدين بن الأثير فهو «أن يكون المتكلم آخذا في معنى من المعاني فيعترضه فيه شك ، أو يظن أن سائلا يسأله عن سببه ، فكأنه يلتفت إليه فيذكر السبب ، أو يبطل الإيراد بكلام غير ما هو آخذ فيه ،[١١] ثم يردف قوله هذا بما ذهب إليه بعض علماء البيان من أن «حد الالتفات أن يدخل المتكلم قضية ليست غريبة عن جملة القول ، بل القول مندرج طيها ، وهي ترجع عليه بالتوكيد والتثبيت»[١٢] .

ولا يختلف القول الثاني هنا في مضمونه كثيرا عن القول الاول . وهذا القول الأول مأخوذ بنصه مع بعض التحوير من قدامة بن جعفر[١٣] ؛ فقد نقله عنه كذلك صاحب «تحرير التحبير» في صدر كلامه عن الالتفات ونص على ذلك[١٤] ، وضرب له المثل بقول الرماح بن ميادة :

فلا صرمه يبدو ففي اليأس راحة
ولا وصله يبدو لنا فنكارمه

وعلّق عليه بقوله : «فكأن هذا الشاعر توهم أن قائلا يقول له : وما تصنع بصرمه ، فقال : لأن في اليأس راحة»[١٥] .

---

(١١) نفسه ، ص ١١٩ .

(١٢) نفسه ، ص ١١٩ ـ ١٢٠ .

(١٣) انظر قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٥٣ .

(١٤) انظر ابن أبي الاصبع المصري ، تحرير التحبير ، تحقيق وتقديم حفني شرف ، المجلس الاعلى للشئون الاسلامية ، القاهرة ، ص ٣٣ ، وقد نقل عنه ابن حجة في «خزانة الأدب» ، ص ٧٣ .

(١٥) تحرير التحبير ، ص ١٢٤

وواضح أن تصور قدامة للالتفات ، الذي أخذه عنه ابن أبي الإصبع ونجم الدين بن الأثير ، لا علاقة له بالعدول في الخطاب عن صيغة إلى صيغة ، كما هو الشأن عند صاحب «المثل السائر» . وهذا ما يدعونا إلى التساؤل : هل يشتمل بيت الشاعر هنا على التفات حقا ؟ ولماذا لم يكترث صاحب «المثل السائر» لهذا النوع من الالتفات ؟

في ضوء تعريف قدامة للالتفات ، الذي تداوله بعض البيانيين على نحو ما أثبتناه ، يتضح أن هذا الشاهد الشعري محقق للمقصود ، فهناك التفات من الشاعر إلى المعنى الذي صدر به قوله ، ثم انكفاء منه على هذا المعنى لتفسيره أو تبريره . فالشاعر هنا لا يشرح المعنى بقدر ما يبرر رؤيته أو موقفه الخاص . ولو أننا أمعنا النظر في الخطاب الشعري ، بل في الخطاب الأدبي بعامة ، لما استطعنا أن نحصي الحالات المشابهة ، التي يتولى فيها الخطاب شرح نفسه بنفسه ، أي التي ينقسم فيها إلى قول وقول شارح لهذا القول . إن هذه الحقيقة يمكن أن تكون أداة تحليل للنصوص الأدبية ، ولكنها لا تصلح أداة تصنيف . ولعل هذا ما يجيب عن السؤال الثاني عن موقف صاحب «المثل السائر» من هذا الالتفات .

٢ ـــ ٥ إن ضياء الدين في مسلكه هذا كان صادرا ـ كما سيتأكد لنا فيما بعد ـ عن إدراك واضح لضرورة أن ينتظم أشكال الالتفات المختلفة خيط أساسي واحد ، فإذا تعددت هذه الأشكال فإنها ترتكز على أساس واحد . وسيتضح لنا أن نوع الالتفات الذي شرحه قدامة وتابعه فيه بعض البيانيين لا ينتظمه ذلك الخيط ، ولا يقوم على ذلك الأساس .

إن مقولة الالتفات قد تنبسط دلالتها حتى لتكون باتساع الخطاب الأدبي إطلاقا ، لكنها عندئذ ربما فقدت دلالتها وخصوصيتها . وصاحب المثل السائر حريص على أن يبقى لها هذه الخصوصية ، استنادا إلى تأسيس دقيق ومحدد لها . وسنرى كيف أنه التزم بمعيار واحد ثابت وحاسم لما يعد من الالتفات ، وتابعه في هذا فيما بعد السكاكي .

٢ ـــ ٦ وأخيرا لابد أن نشير إلى أن تسمية الالتفات وإن استفاضت في كتب البيانيين فقد ظهرت إلى جانبها تسميتان أخريان له على الأقل ، فقد سماه أسامة بن منقذ «الانصراف»[١٦] ، وذكره المجد الفيروزبادي في تصنيفه أنواع الخطابات والجوابات التي اشتمل عليها القرآن الكريم باسم «التلون»[١٧] . على أن هذه المخالفة في التسمية لا تشير إلى اختلاف في الدلالة ، بل توشك أن تكون مجرد تنويع على معنى الالتفات .

---

(١٦) البديع في نقد الشعر . تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد ـ مكتبة الحلبي القاهرة ١٩٦٠ ص ٢٠٠

(١٧) بصائر ذوي التمييز . تحقيق محمد علي النجار ـ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية . ط٢ ج١ ص١٠٨

٣ ـ والآن ، كيف تحرك التفكير البياني في مقولة الالتفات ؟

٣ ــ ١ لم يظفر «الالتفات» عند قدامة بأكثر من التعريف الذي نقله عنه بعض البيانيين ، والذي سبقت الإشارة إليه . وهو نفسه التعريف الذي استبعده ضياء الدين بن الأثير من دائرة الالتفات . وكذلك الشأن بالنسبة إلى ما قدمه ابن المعتز ، فهو لم يجاوز التحديد المقتضب ، وضرب الأمثلة دون شرح أو تحليل[١٨] ، وإن كان قد حدده بالانصراف عن صيغة إلى صيغة أخرى .

وقد ظل السؤال عن السبب الذي يدعو منشيء الخطاب إلى هذا الانصراف معلقا ، فقد كان هناك شعور مبهم بأنه مسلك بياني له قيمته ، دون إدراك لكنه هذه القيمة أو مصدرها . ولكن مع مضي الزمن وكثرة التداول كان لابد أن يأتي اليوم الذي يصبح فيه ذلك السؤال ملحا ، وتصبح الإجابة عنه ضرورة .

٣ ــ ٢ ويمكننا أن نرصد ثلاث مراحل مر بها التفكير البياني فيما يتعلق بالالتفات .

المرحلة الأولى : هي مرحلة الملاحظة والرصد والتسجيل والتعريف ، وكان هذا من عمل البيانيين الأوائل ، وقد ألممنا بطرف منها .

و**المرحلة الثانية** : هي مرحلة التساؤل عما وراء ذلك المسلك اللغوي المتمثل في الالتفات بما هو ـ في مجمله ـ عدول وانصراف عن صيغة إلى صيغة مغايرة ، ومحاولة الاجابة عنه .

ويشخص لنا صاحب «المثل السائر» هذه المرحلة بقوله : «أعلم أن عامة المنتمين إلى هذا الفن إذا سئلوا عن الانتقال من الغيبة إلى الخطاب ، ومن الخطاب إلى الغيبة ، قالوا : كذلك كانت عادة العرب في أساليب كلامها ....»[١٩] وفي رأيه أن هذا القول هو «عكاز العميان» ، يعني أولئك الذين لا يرون خصوصية الظاهرة ، أو لا يدركون تفسيرا خاصا بها ، ويحيلون ذلك إلى شيء مبهم لا يمكن تحديده . ولم يكن ذلك ليقنع ذلك البياني الأصولي ، الذين يريد أن يؤسس معرفة لا أن يروج لمغيبات . وهو لذلك يقول : «ونحن إنما نسأل عن السبب الذي قصدت العرب ذلك من أجله»[٢٠] .

و**المرحلة الثالثة** : هي مرحلة التفسير الموضوعي للظاهرة ، ذلك بأن زمنا ما لابد أن يأتي ، تصبح فيه الإجابات المبهمة غير مقنعة ، ويصبح فيه الغموض مغريا بالبحث والتنقيب عن السر الكامن وراءه .

---

(١٨) انظر كتاب البديع له بعناية كراتشكوفسكي ، باب الالتفات ، ص ٥٨ ، وكذلك تحرير التحبير ص ١٢٣ ، وخزانة الأدب لابن حجة ، ص ٧٣ .

(١٩) المثل السائر ٢٥٤ ـ ٢٥٥ .

(٢٠) نفسه ، ص ٢٥٥ .

وقد سبق ضياء الدين بن الأثير بياني آخر له شأنه ، فتصدى للسؤال ، واجتهد في أن يقدم إجابة عنه ، مهما يُقل في شأنها فهي خطوة على الطريق ، ونعني به جار الله الزمخشري .

وقد عرض الزمخشري للالتفات وهو بصدد تفسير قوله تعالى : ﴿إياك نعبد﴾ في فاتحة الكتاب ، بصيغة الخطاب ، بعد قوله ﴿الحمد لله رب العالمين ، الرحمن الرحيم ، مالك يوم الدين﴾ ، بلفظ الغيبة . قال :

«فإن قلت : لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب ، قلت : هذا يسمى الالتفات في علم البيان ، قد يكون من الغيبة إلى الخطاب ، ومن الخطاب إلى الغيبة ، ومن الغيبة إلى التكلم ، كقوله تعالى : ﴿حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم﴾ ... وذلك على عادة افتنانهم في الكلام وتصرفهم فيه ، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع ، وإيقاظا للإصغاء إليه ، من إجرائه على أسلوب واحد ...»[٢٦] .

وواضح أن الزمخشري مازال مرتبطا - جزئيا - بمرحلة التفسير التي غلب عليها الإبهام والتعميم . ولكنه ما يلبث أن يتحرك خطوة نحو التفسير الموضوعي . إنه يقترح تفسيرا أقل تعميما من سابقه ، فهو يعرض للظاهرة في علاقتها بمنشيء الخطاب من جهة ، وبوظيفة هذا الخطاب لدى المتلقي من جهة أخرى . المنشيء يريد أن يفتنّ في أدائه اللغوي فلا يورده على نسق واحد مطرد ، مستهدفا من ذلك - في الوقت نفسه - تنشيط ذهن المخاطب لمتابعة الخطاب . فالمنشيء إذن يفتنّ - عن طريق الالتفات - من أجل إحداث الإثارة والتشويق لدى المتلقي .

ومع ذلك يظل هذا التفسير واقعا - على نحو ما - في دائرة التعميم ، إذ إن التفنن من أجل الإثارة والتشويق يمكن أن يكون شرحا أوليا لظاهرة الالتفات ولغيرها من ظواهر الأداء اللغوي الأدبي . وعندئذ يبقى المجال مفتوحا لشرح الظاهرة في خصوصيتها .

والطريف هنا ألا يلقى هذا الاجتهاد الذي تقدم به الزمخشري قبولا من صاحب «المثل السائر» ، بل إنه ليحتشد لتفنيده قبل أن يطرح تفسيره البديل (وهذا الصنيع مؤشر جيد لتنامي حركة التفكير البياني في موضوع «الالتفات» يؤكد - مرة أخرى - ماذهبنا إليه في صدر هذه الدراسة من أن مقولة «الالتفات» وما اتصل بها على مر الزمن من تفكير بياني إنما هي عربية صرف ، نشأة ، ونموا ، واكتمالا) .

(٢٦) الكشاف ١ / ١٢ .

يدير ضياء الدين بن الأثير نقده للزمخشري على مسائل ثلاث ، فيقول :

أولا : «الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب إذا لم يكن إلا تطرية لنشاط السامع وإيقاظا للاصغاء إليه فإن ذلك دليل على أن السامع يمل من أسلوب واحد فينتقل إلى غيره ليجد نشاطا للاستماع . وهذا قدح في الكلام لا وصف له ، لأنه لو كان حسنا لما مُلّ» .

ثانيا : لو سلمنا إلى الزمخشري ما ذهب إليه لكان إنما يوجد ذلك في الكلام المطول . ونحن نرى الأمر بخلاف ذلك ، لأنه ورد الانتقال من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة في مواضع كثيرة من القرآن الكريم ، ويكون مجموع الجانبين معا يبلغ عشرة ألفاظ أو أقل من ذلك .

ثالثا : «ومفهوم قول الزمخشري في الانتقال من أسلوب إلى أسلوب إنما يستعمل قصدا للمخالفة بين المنتقل عنه والمنتقل اليه ، لا قصدا لاستعمال الأحسن . وعلى هذا فإذا وجدنا كلاما قد استعمل فيه جميعه الإيجاز ولم ينتقل عنه ، أو استعمل فيه جميعه الإطناب ولم ينتقل عنه ، وكان كلا الطرفين واقعا في موقعه ، قلنا هذا ليس بحسن ، إذ لم ينتقل فيه من أسلوب إلى أسلوب . وهذا قول فيه ما فيه»[٢٢] .

هذا النقد الذي يبدو مقنعا كان بمثابة تمهيد لازم للتفسير الآخر الذي سيطرحه ضياء الدين . إن رفضه للتفسير الأولي المبهم والعام ـ كما ذكرنا من قبل ـ ثم نقده للاجتهاد الأولي الذي قدمه الزمخشري ، يدل على أنه كان يتطلب مزيدا من تعمق الظاهرة الأسلوبية في خصوصيتها . ذلك بأن العدول عن الغيبة إلى الخطاب لا يشترك في وظيفة واحدة مع العدول عن الخطاب إلى الغيبة . وكذلك الشأن في سائر أشكال الالتفات . ولا يبقى عندئذ إلا أن يفحص كل نوع على حدة ، بل كل استخدام للنوع الواحد في السياق الخاص الذي يرد فيه .

ومع ذلك يبدو لنا أن ضياء الدين لم يكن منصفا في موقفه من الزمخشري . حقا إن نقداته صائبة ، ولكن لا ينبغي أن يفوتنا أنه اجتزأ من كلام الزمخشري ولم يستقصه . فالزمخشري لم يتوقف عند العامل النفسي وحده في تفسير الظاهرة ، كما قد يخيل لنا من كلام ضياء الدين ، بل التفت كذلك إلى العنصر المعنوي المتغير مع كل حالة من حالات الالتفات . يقول مباشرة بعد كلامه السابق : «وقد تختص مواقعه (يعني الالتفات)

---

(٢٢) المثل السائر . ص ٢٥٥ .

بفوائد . ومما اختص به هذا الموضع انه لما ذكر الحقيق بالحمد وأجرى عليه تلك الصفات العظام ، تعلق العلم بمعلوم عظيم الشأن ، حقيق بالثناء وغاية الخضوع والاستعانة في المهمات ، فخوطب ذلك المعلوم المتميز بتلك الصفات فقيل : (إياك) يامن هذه صفاته ، تُخص بالعبادة والاستعانة ، لا نعبد غيره ولا نستعينه»[٢٣] .

ثم إن الزمخشري يقول في موضع آخر وهو بصدد تفسير قوله تعالى : ﴿حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحوا بها﴾ ـ يقول : (فإن قلت : مافائدة صرف الكلام عن الخطاب إلى الغيبة ، قلت : المبالغة ، كأن يذكر لغيرهم حالهم ليعجبهم منها ، ويستدعي منهم الإنكار والتقبيح»[٢٤] .

وواضح من هذه الإضافة وتلك أن الزمخشري لم يتحدث بلغة «التفنن في الكلام ، والانتقال من أسلوب إلى أسلوب ، وتطرية نشاط السامع ، وإيقاظ الإصغاء لديه فحسب ، بل بلغة «الفائدة» المعنوية المتحققة من هذا الالتفات وذاك . وفي هذا الاتجاه نفسه ستكون محاولة ضياء الدين بن الأثير نفسه .

وأيا ماكان الأمر بين الرجلين فإن ما عرضه ضياء الدين في فحصه مقولة الالتفات ، وفي استنباطاته النظرية وتحليلاته العملية المتعلقة بها ، كان بحق تتويجا لمراحل التطور المختلفة التي مر بها النظر البياني ، من التعميم المطلق والمتهافت ، إلى الاجتهاد الأولي في التمحيص ، الذي لا يخلو كذلك من التعميم ، ثم أخيرا إلى التخصيص الموضوعي المدقق . ولما كان ما كتبه ضياء الدين في باب الالتفات في عمومه أشمل وأدق من كل ما تفرق وتكرر في كتب البيانيين ، فإن ما يقدمه هذا البياني يستحق منا وقفة ملية عنده .

٤ ـ منذ البداية يدرك ضياء الدين أن للالتفات هدفا أو وظيفة (ويسميها هو نفسه ، ومن قبله الزمخشري ، «الفائدة») لايمكن إخضاعها لقاعدة عامة ، فهي «لاتحدد بحد ، ولا تضبط بضابط ، لكن يشار إلى مواضع منها ليقاس عليها غيرها»[٢٥] .

وهذا معناه أنه لا ينبغي لنا أن نتوقع منه منهجا تحليليا عاما ، فكل ما سيقدمه إلينا من تحليل لنماذج من الالتفات في نصوص بعينها إنما يعتمد فيه بصفة أساسية على حسه

---

(٢٣) الكشاف ١/١٢

(٢٤) الكشاف ٢/٢٣٨

(٢٥) المثل السائر . ص ٢٥٥ .

الخاص ، وكأنه يقدم درسا تدريبيا في شرح النصوص . أما القياس على هذه التحليلات ، التي يتوسم فيمن يتلقونها عنه أن تؤدي بهم إلى مثل النتائج التي انتهى إليها اجتهاده الخاص فيما عرض له من نصوص ـ هذا القياس لا يتيسر إلا إذا كان هناك نموذج تحليلي محدد ومنضبط . ولكنه هو نفسه قد قرر في صدر كلامه أنه لا حد هناك ولا ضابط .

لهذا فإننا سنقرأ عند ضياء الدين تحليلات تدهشنا برهافتها وعمقها في الوقت نفسه ، وسنقف فيها على ذكاء وبراعة في تحليل التراكيب اللغوية وتوجيه النصوص ، ولكننا سنفتقد الأدوات التي يمكننا أن نمارس بها وظيفة التحليل بحيث نحقق نتائج كالتي حققها ابن الأثير نفسه .

٤ ـــ ١ إن قضية الالتفات عند ضياء الدين هي في أساسها قضية معنى قبل كل شيء . وهي كذلك عند نجم الدين بن الأثير ، الذي نص على أن الالتفات «من نعوت المعاني»[٣٦] ، ذلك بأن كل حالة من حالات الالتفات تنطوي على معنى بعينه يقصد إليه منشيء الخطاب ، ولا يمكن أن يتحقق إلا من خلال صيغة بعينها من صيغ الالتفات . ولكن ليس معنى هذا أن هناك معنى من المعاني يرتبط بصورة حاسمة ونهائية بصيغة بعينها من صيغ الالتفات ، بحيث يمكن ـ عند مباشرة هذه الصيغة في سياق ما ـ تقرير المعنى الذي قصد إليه منشيء الخطاب ، فقد ترد صيغة ما من صيغ الالتفات في سياق بعينه لتشير إلى المعنى المقصود ، ثم ترد هذه الصيغة نفسها في سياق آخر لتشير إلى معنى آخر مقصود هو نقيض للمعنى الأول . وهذا يعني خصوصية الدلالة في كل حالة . وهذا ما يتضح من قول ضياء الدين إن «الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب ، ثم رأينا ذلك بعينه ، وهو ضد الأول ، قد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة ، فعلمنا حينئذ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة ، وإنما هو مقصور على المعنى المقصود»[٣٧] .

هناك إذن معنى يقصد إليه منشيء الخطاب ، قد يستخدم لتحقيقه صيغة الانتقال من الغيبة إلى المخاطب حينا ، وقد يستخدم صيغة الانتقال من المخاطب إلى الغيبة حينا آخر . وعلى الأساس نفسه يمكن أن يكون استخدام صيغة الانتقال من الغيبة إلى المخاطب ـــ على النقيض ـ تحقيرا لشأن المخاطب حينا ، كما يمكن أن يكون استخدام صيغة الانتقال من

---

(٣٦) جوهر الكنز ، ص ١١٩ .

(٣٧) المثل السائر ، ص ٢٥٥ .

المخاطب إلى الغيبة مؤديا للغرض نفسه . فإذا انتفى أن يجري هذا الاستخدام على وتيرة واحدة ، انتفت ـ من ثم ـ إمكانية ضبطه وحَدِّه بحد .

٤ ـــ ٢ في كل حالة إذن من حالات استخدام صيغ الالتفات هناك أصلا معنى مقصود إليه ، لا تدل عليه الصيغة في ذاتها ، وإنما يحدده الوضع الذي ترد فيه ، أو ما نسميه «سياق الخطاب» ، فالسياق هو الذي يحسم ما إذا كان هذا النوع من الالتفات أو ذاك قد قصد به هذا المعنى أو نقيضه[٢٨] .

وهذه الإحالة في فهم المعنى المقصود من الصيغة الأسلوبية إلى سياق الخطاب تدل في وضوح على أن ضياء الدين كان واعيا كل الوعي بأن الأساليب البيانية بخاصة لا تحمل قيمة في ذاتها ، ولا تحدد المقصود بمجرد استخدامها ، وإلا أصبح أداء المعاني عن طريق استخدام هذه الأساليب عملا آليا ، وأصبح فهم المقصود منها عملا آليا كذلك . والحقيقة أن استخدام هذه الأساليب لا يكتسب مزية خاصة ، ولا يكسب الخطاب أي مزية ، ما لم يقترن بسياق الخطاب . فالمعنى المقصود إذن لا يتكشف في أسلوب بعينه من أساليب الالتفات إلا عندما يسمح السياق بذلك ، أو لنقل إن السياق هو الذي يوجه منشيء الخطاب في موضع بعينه منه إلى استخدام هذا الأسلوب أو ذاك .

٤ ـــ ٣ عالم الأساليب إذن يحكمه عند ضياء الدين عالم المعنى ، وما كان يسمى بالتفنن في استخدام منشيء الخطاب للأساليب المختلفة ليس في حقيقته إلا التجسيد اللغوي للتفنن في المعاني المختلفة وفي طرائق إيرادها ، وإذا كان الأسلوب الواحد قادرا ـ من خلال السياق ـ على أداء معنى بعينه ، ثم يكون ـ من خلال سياق آخر ـ قادرا على أداء معنى آخر مختلف ، قد يكون نقيضا للأول ، فإن وعي ضياء الدين هذه الحقيقة يدل على أنه يرى أن عالم الاساليب أضيق نطاقا من عالم المعنى . يقول : «المعنى يتشعب شعبا كثيرة لا تنحصر ، وإنما يؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه» . ويؤكد هذا انه استطاع أن يحصر أساليب الالتفات في ستة ، في حين أنها قابلة للدلالة على ما لا يحصى من المعاني . ذلك بأن «معنى الوحدة الكلامية يجاوز ما يقال فعلا ، إذ إنه يتضمن أيضا ما هو مقصود ضمنا (أو ما يفترض مسبقا) . وللسياق صلة وثيقة بهذا الجزء من معنى الوحدات الكلامية»[٢٩] . وسيتضح لنا من تحليلات ضياء الدين لنماذج أساليب الالتفات أن

---

(٢٨) راجع جون لاينز : اللغة والمعنى والسياق . ترجمة عباس صادق الوهاب . دار الشئون الثقافية . بغداد ١٩٨٧ ، ص ٢٢٦ .

(٢٩) لاينز . نفسه . ص ٢٢٢ .

المعاني التي يستخرجها لا تقع في التكوينات اللغوية لتلك الأساليب بل تقع خارجها . ومن ثم فقد مست الحاجة لفهم المعنى المقصود في كل حالة إلى استنطاق السياق والاسترشاد به ، ولما كان السياق هو الوجه الغائب لنص الخطاب فقد اعتمد ضياء الدين في قراءته للنصوص التي عرض لها لا على وجهها الظاهر ، أي على صياغتها اللغوية ، بل على ذلك الوجه الغائب ، الذي يتطلب في قراءته وتأويله بصيرة نافذة ، وحسا مرهفا ، ويقظة مفرطة .

وبهذه التصورات المبدئية باشر ضياء الدين عمله التطبيقي .

٥) ويحسن بنا الآن أن نقف على هذه التطبيقات كما أوردها في كتابه «المثل السائر»[٣٠] ، لا لأهميتها في تجلية الجانب النظري فحسب ، بل لما يتخللها أحيانا من توجيهات نظرية كذلك .

٥ ــ ١ النوع الأول من الالتفات : ويتمثل في العدول عن الغيبة إلى الخطاب . والخطاب إما أن يكون موجها إلى الآخر أو صادرا عن المتكلم نفسه .

المثال الأول : فاتحة الكتاب .

«عدل فيها عن الغيبة (الحمدلله رب العالمين ، الرحمن الرحيم ، مالك يوم الدين) إلى الخطاب (إياك نعبد وإياك نستعين) لأن الحمد دون العبادة . ألا تراك تحمد نظيرك ولا تعبده ؟ فلما كانت الحال كذلك استعمل لفظ الحمد لتوسطه مع الغيبة في الخبر فقال : الحمدلله ، ولم يقل الحمد لك . ولما صار إلى العبادة التي هي أقصى الطاعات قال : إياك نعبد ، فخاطب بالعبادة إصراحا بها ، وتقربا منه عز اسمه بالانتهاء إلى محدود منها . وعلى نحو من ذلك جاء آخر السورة فقال : صراط الذين أنعمت عليهم ، فأصرح بالخطاب لما ذكر النعمة ، ثم قال : غير المغضوب عليهم ، عطفا على الأول ، لأن الأول موضع التقرب من الله بذكر نعمه ، فلما صار إلى ذكر الغضب جاء باللفظ منحرفا عن ذكر الغاضب ، فأسند النعمة إليه لفظا ، وزوى عنه لفظ الغضب تحننا ولطفا .

وهذه السورة قد انتقل في أولها من الغيبة إلى الخطاب لتعظيم شأن المخاطب ، ثم انتقل في آخرها من الخطاب إلى الغيبة لتلك العلة بعينها ، وهي تعظيم شأن المخاطب أيضا ، لأن مخاطبة الرب تبارك وتعالى بإسناد النعمة إليه تعظيم لخطابه ، وكذلك ترك مخاطبته بإسناد الغضب إليه تعظيم لخطابه . (ص ٢٥٦) .

---

(٣٠) المثل السائر ، ص ٢٥٥ .

ومن هذا المثال يتضح أن الهدف المعنوي الواحد ، وهو هنا تعظيم شأن المخاطب ، قد اقتضى في مرة العدول عن الغيبة إلى الخطاب ، وفي مرة أخرى ، في النص نفسه ، العدول عن الخطاب إلى الغيبة . وهذا ما يؤكد أن المنحى الأسلوبي في ذاته لا يرتبط بقيمة ثابتة ، أو بدلالة تعبيرية حاسمة ونهائية ، تكون هي وحدها الصادقة ، وأن المعول في استخدام منحى أسلوب بعينه في سياق بعينه على المعنى أو الهدف المعنوي الذي يتجه إليه منشيء الخطاب . فإذا كان تعظيم شأن المخاطب هدفا من أهداف منشيء الخطاب فإن تحقيق هذا الهدف هو الذي دعاه إلى العدول مرة عن خطاب الغائب إلى خطاب الحاضر ، ومرة عن خطاب الحاضر إلى خطاب الغائب .

المثال الثاني : وهو يتعلق أيضا بالعدول عن ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب .

ومع أن هذا الأسلوب متحقق في فاتحة الكتاب كما رأينا فإننا آثرنا إيراد هذا المثال كذلك لمغزى خاص سيتضح في استخلاصاتنا . والمثل في قوله تعالى : **﴿وقالوا اتخذ الرحمن ولدا ، لقد جئتم شيئا إدًّا﴾** ، فهنا انتقال أيضا من الغائب إلى الحاضر . «وإنما قيل : لقد جئتم ، وهو خطاب للحاضر ، بعد قوله : وقالوا ، وهو خطاب للغائب ، لفائدة حسنة ، وهي زيادة التسجيل عليهم بالجراءة على الله تعالى والتعرض لسخطه ، وتنبيه لهم على عظيم ماقالوه ، كأنه يخاطب قوما حاضرين بين يديه ، منكرا عليهم ، وموبخا لهم» . (ص ٢٥٦) .

فالانتقال هنا من الغيبة إلى الحضور كان موجها بهدف معنوي لم يكن ليتحقق بالقوة نفسها إلا عن طريق هذا الانتقال (من المهم ــ جماليا ــ في هذا المثال ملاحظة أن المخاطب ليس حاضرا حضورا حقيقيا وإنما هو حاضر على «التمثيل») .

وهكذا يكون الانتقال من الغيبة إلى الحضور مدفوعا مرة بهدف معنوي هو تعظيم شأن المخاطب ، كما هو الحال في المثال الأول ، ومرة بهدف توبيخ المخاطب ، كما هو الشأن في المثال الثاني .

المثال الثالث : وهو يتعلق بالعدول عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم . وهو كثير الحدوث ــ كما يقول ضياء الدين . والمثال في قوله تعالى من سورة بني اسرائيل : **﴿سبحان الذى أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الاقصى الذى باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير﴾** .

«فقال أولا : سبحان الذى أسرى ، بلفظ الواحد ، ثم قال : باركنا بلفظ الجمع ، ثم

قال : إنه هو السميع البصير ، وهو خطاب غائب . ولو جاء الكلام على مساق الأول لكان : سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي بارك حوله ليريه من أياته إنه هو السميع البصير . وهذا جميعه يكون معطوفا على أسرى ، فلما خولف بين المعطوف عليه في الانتقال من صيغة إلى صيغة كان ذلك اتساعا وتفننا في أساليب الكلام ، ولمقصد آخر معنوي هو أعلى وأبلغ» . (ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧) .

ثم يشرع ضياء الدين في إيراد ما سنح له محققا لهذا المقصد المعنوي الأعلى والأبلغ ، فيقول :

«لمّا بدأ الكلام بسبحان ردفه بقوله : الذي أسرى ، إذ لا يجوز أن يقال : الذي أسرينا . فلما جاء بلفظ الواحد ، والله تعالى أعظم العظماء وهو أولى بخطاب العظيم في نفسه ، الذي هو بلفظ الجمع ، استدرك الأول بالثاني فقال : باركنا ثم قال : لنريه من أياتنا ، فجاء بذلك على نسق باركنا ، ثم قال : انه هو ، عطفا على أسرى ، وذلك موضع متوسط الصفة ، لأن السمع والبصر صفتان يشاركه فيهما غيره ، وتلك حال متوسطة ، فخرج بهما عن خطاب العظيم في نفسه إلى خطاب غائب . فانظر إلى هذه الالتفاتات المترادفة في هذه الآية الواحدة ، التي جاءت لمعان اختصت بها ، يعرفها من يعرفها ، ويجهلها من يجهلها» . (ص ٢٥٧) .

ومن الواضح أن الالتفات الأول في الآية هو انتقال من الغيبة إلى الحضور ولكن الحضور هنا ليس للمخاطب بل لمنشيء الخطاب نفسه ، أي أن الانتقال في الخطاب هنا كان من الرواية بالضمير الثالث ، ضمير الغائب المفرد ، إلى الرواية بالضمير الأول ، ضمير المتكلم ، في حالة الجمع . لكن الجمع هنا ليس جمعا على التحقيق ، بل هو في حقيقته المفرد المحقق لعظمته في نفسه من خلال صيغة الجمع . والمولى سبحانه أولى بخطاب العظيم في نفسه ، الذي هو بلفظ الجمع . ومن ثم كانت الصيغة الثانية استدراكا على الأولى .

أما العودة في النهاية من المتكلم المفرد بلفظ الجمع ، أي العظيم في نفسه ، إلى ضمير المفرد الغائب الذي بدا به الخطاب ، فكان استئنافا لاتجاه الخطاب في بدايته ، لأن المعنى في ذلك الجزء الأخير من الخطاب لا ينطوي على الخصوصية التي تميزت بها دلالة صيغة الاستدراك التي دلت على المباركة وكشف المحجوب (باركنا حوله لنريه من آياتنا) ، وهي الصيغة التي لامست حديث العظيم في نفسه . وإنما يتعلق معنى ذلك الجزء الأخير من الخطاب بدلالة مشتركة ، هي السمع والبصر ، فكان طبيعيا عندئذ أن يعود الخطاب إلى الرواية بصيغة الغائب المفرد .

وربما جازلنا أن نستنبط أن العدول هنا من الغيبة إلى الخطاب كان لخصوصية الدلالة المتعلقة بالمفرد المتكلم المعظم لنفسه بلفظ الجمع ، فلما انتفت هذه الخصوصية عاد الخطاب إلى صيغة المفرد الغائب .

المثال الرابع : وهو يتعلق بالعدول عن خطاب الغيبة إلى خطاب النفس.

والمثال في قوله تعالى : **﴿ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعا أو كرها قالتا اتينا طائعين . فقضاهن سبع سموات في يومين وأوحى في كل سماء أمرها ، وزينا السماء الدنيا بمصابيح وحفظا ، ذلك تقدير العزيز العليم﴾** .

يقول ضياء الدين :

« وهذا رجوع من الغية إلى خطاب النفس ، فإنه قال : وزينا ، بعد قوله : استوى ، وقوله فقضاهن وأوحى . والفائدة في ذلك أن طائفة من الناس غير المتشرعين يعتقدون أن النجوم ليست في سماء الدنيا ، وأنها ليست حفظا ولا رجوما . فلما صار الكلام إلى هنا عدل به عن خطاب الغائب إلى خطاب النفس ، لأنه مهم من مهمات الاعتقاد ، وفيه تكذيب للفرقة المكذبة المعتقدة بطلانه» . (ص ٢٥٧) .

وخطاب النفس هنا شبيه بخطاب المفرد المتكلم المعظم لذاته بلفظ الجمع في المثال السابق ، لكن «المقصد المعنوي» هنا يختلف ، إذ الأمر لايتعلق بخصوصية الدلالة بل بهدف الإقناع ، فالرواية بضمير المتكلم أقوى في التأثير وإقامة الحجة من الرواية بضمير المفرد الغائب . إن الأفعال المسندة إلى ضمير الغائب حين تروى لاتجاوز كثيرا حدود الأخبار أو الإعلام بما كان ، أما الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم فتأتي وسط هذا السياق الاخباري لتحدث - عن طريق مخالفتها للنسق وعلى الرغم من أنها ماتزال إخبارية في صيغتها - ضربا من الإقناع لا يتحقق في الحالة الأولى ، فالمتكلم هنا يشهد على نفسه ، وهذا أقوى تأثيرا من شهادته على غيره .

المثال الخامس : وله طرافته الخاصة ، إذ يقع الانتقال فيه من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ، ثم من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب : هو ← أنا ← أنت .

ومثاله من قول أبي تمام :

وركب يساقون الركاب زجاجة
من السير لم تقصد لها كف قاطب

فقد اكلوا منها الغوارب بالسرى
وصارت لهم اشباحهم كالغوارب
يصرف مسراها جزيل مشارق
إذا آبه همّ عذيق مغارب
يرى بالكعاب الرود طلعة ثائر
وبالعرمس الوجناء غرة آئب
كان بها ضغنا على كل جانب
من الأرض او شوقا إلى كل جانب
إذا الهيس لاقت بي ابادلف فقد
تقطع مابيني وبين النوائب
هنالك تلقى الجود من حيث قطعت
تمائمه ، والمجد مرخي الذوائب

ويقول ضياء الدين :

«الا ترى أنه قال في الأول : يصرف مسراها ، مخاطبة للغائب ، ثم قال بعد ذلك : إذا العيش لاقت بي ، مخاطبا نفسه ؟ وفي هذا من الفائدة انه لما صار إلى مشافهة الممدوح والتصريح باسمه خاطب عند ذاك نفسه ، مبشرا لها بالبعد عن المكروه والقرب من المحبوب . ثم جاء بالبيت الذي يليه معدولا به عن خطاب نفسه إلى خطاب غيره ، وهو ايضا خطاب لحاضر ، فقال : هنالك تلقى الجود . والفائدة بذلك أنه يخبر غيره بما شاهده ، كأنه يصف له جود الممدوح وما لاقاه منه ، إشادة بذكره ، وتنويها باسمه ، وحملا لغيره على قصده . وفي صفته جود الممدوح بتلك الصفة الغريبة البليغة وهي قوله : حيث قطعت تمائمه ، ما يقتضي له الرجوع إلى خطاب الحاضر . والمراد بذلك أن محل الممدوح هو مألف الجود ومنشؤه ووطنه . وقد يراد به معنى آخر ، وهو أن هذا الجود قد أمن عليه الآفات العارضة لغيره من المن والمطل والاعتذار وغير ذلك ؛ إذ إن التمائم لا تقطع إلا عمن امنت عليه المخاوف» (ص ٢٥٨ ـ ٢٥٩) .

وهنا يمكننا التوقف عند النقلة الاخيرة ، من انا المتكلم إلى أنت المخاطب ، من قوله : «لاقت بي» و«تقطع مابيني» إلى «تلقي الجود» ، فقد كان من الممكن أن يستأنف المتكلم

كلامه فيقول : هنالك ألقى الجو ... فيطرد عندئذ النسق . وفي العدول عن هذا النسق ـ فيما يرى ابن الأثير ـ فائدة تتمثل في إخبار المتكلم غيره (المخاطب) بما شاهده . وقد عرفنا من قبل أن شهادة المتكلم أوثق وأقوى في التأثير والإقناع من مجرد رواية الخبر في صيغة الغيبة . ولكننا نلاحظ هنا أنه لو قال: هنالك ألقى ، كان كالمعني نفسه بشيء ، ولاسيما أن خطاب المتكلم الذي يبدأ في البيت قبل الأخير مشروط بإذا . ومن هنا لم يكن لخطاب المتكلم في هذا السياق قوة خطابه في سياق سابق،ومن ثم اتجه المتكلم بالخطاب إلى الآخر (هناك تلقى) ليخرج به من دائرة الشرط نهائيا ، ومن دائرة التمني المتعلقة بها ، إلى دائرة التأكيد من خلال إسناد الفعل إلى المخاطب نفسه .

ومع ذلك فمن حقنا هنا أن نتساءل عما إذا كان إسناد الفعل إلى ضمير المخاطب قد اتجه إلى مخاطب ، أي إلى شخص آخر غير المتكلم . إننا لانعرف من السياق أن هناك مخاطبا فردا ذكرا يدلي إليه المتكلم بكلامه ، كما أننا لا نجد أي ضرورة تحملنا على تصور ذلك من باب الافتراض . حقا أن الصيغة تضعنا أمام ثنائية أنا ـ أنت ، التي تشي بالمغايرة بل تعلنها إعلانا ، ومع ذلك فإن السياق ـ كما رأينا ـ لا يحتمل هذه المغايرة ، من حيث إنه لايتضمن مخاطبا حقيقيا (له وجود مستقل في ذاته) . لا يبقى عندئذ إلا أن يكون «أنت» هو «أنا» المتكلم بعد أن موضَعها المتكلم نفسه . إذن فالمتكلم في بيت أبي تمام الأخير حين يقول : « هنالك تلقى الجُود» إنما يخاطب نفسه أولا وأخيرا . فإذا كان الأمر كذلك فَلِمَ عدل المتكلم عن النسق في هذا البيت ولم يقل : هنالك ألقى الجود» ؟ وهل كان لهذا العدول مزية ؟

والجواب عن ذلك هين بين ، فإن إسناد الفعل إلى ضمير المتكلم (تلقى) تضع المتكلم ـ كما رأينا ـ في دائرة التمني ، لأن النسق سيتصل عندئذ ، بدءامن إذا الشرطية في البيت قبل الأخير . أما العدول عن النسق بإسناد الفعل إلى ضمير المخاطب (الذي لايعدو أن يكون «أنا» المتكلم مُمَوضعة) فإنه يدخل المتكلم نفسه في دائرة الوثوق والطمأنينة إلى ما سيلقاه من جود . والذي يحمل المتكلم على هذا التصرف أن التمني في هذا السياق يلقي ظلالا غير مرضية على وجود الممدوح ، في حين أن الوثوق يقطع الطريق على أدنى بادرة تشكك .

وعلى كلٍ فهذا التحليل لم يقله ابن الأثير وكان قمينا أن يقوله لو أنه أدخل في أنواع الالتفات التي حاول حصرها العدول عن الحضور (ممثلا في أنا المتكلم) إلى الحضور أيضا (ممثلا في «أنت» المتكلم نفسه ـ إذا أمكن التعبير) .

وهذا النوع من الالتفات كثير الاستخدام في الكتابات الحديثة ، بخاصة الروائية منها ، حيث يحل ضمير المخاطب منفصلا (أنت) أو متصلا (مسندا إلى الأفعال) محل ضمير المتكلم ليدل آخر الأمر عليه .

٥ ـــ٢ النوع الثاني : الرجوع من الخطاب إلى الغيبة :

المثال الأول : في قوله تعالى : **﴿هو الذي يسيركم في البر والبحر ، حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة وفرحوا بها جاءتها ريح عاصف وجاءهم الموج من كل مكان وظنوا أنهم أحيط بهم دعوا الله مخلصين له الدين لئن أنجيتنا من هذه لنكونن من الشاكرين﴾** .

يقول ضياء الدين :

«فإنه إنما صرف الكلام ههنا من الخطاب إلى الغيبة لفائدة ، وهي أنه ذكر لغيرهم حالهم ليعجبهم منها كالمخبر لهم ويستدعي منهم الإنكار عليهم[٣١] . ولو قال : حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بكم بريح طيبة وفرحتم بها ، وساق الخطاب معهم إلى آخر الآية ، لذهبت تلك الفائدة التي أنتجها خطاب الغيبة . وليس ذلك بخاف على نَقَدة الكلام»(٢٥٩) .

وفي مباشرة هذا النوع من الالتفات تتأكد لدينا حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، تتسق كل الاتساق مع مقدمات ضياء الدين لظاهرة الالتفات بعامة وتؤكدها . فإذا كان قد قرر صعوبة إخضاع أساليب الالتفات المختلفة لحدود تعينها ، وقواعد تضبطها ضبطا نهائيا ، فإننا نلاحظ أن المزية التي يكسبها العدول عن الغيبة إلى الحضور ، أي الانحراف بالخطاب من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب ، ليست مزية دائمة ونهائية ، فقد ينقلب الوضع فيكون العدول عن الخطاب إلى الغيبة ، أي الانحراف من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب ، لتحقيق مزية ما كان استئناف الخطاب في حالة الحضور ، أي استمراره بضمير المخاطب ، ليحققها . ففي سياق بعينه تكون لإحدى الصيغتين مزية على الأخرى ، وفي سياق آخر ينقلب الوضع .

والمثال الذي ساقه ضياء الدين هنا بالغ الدلالة على هذه الحقيقة . فالكلام في مستهل النص موجه إلى المخاطبين الحاضرين (حضورا فعليا أو مفترضا فلا أهمية لهذا الآن) ، ثم

---

(٣١) من الطريف أن نلاحظ هنا أن ابن الأثير يكاد ينقل حرفيا كلام الزمخشري في الكشاف ، ج٢ ص ٢٢٨ دون إشارة إليه ، في الوقت الذي اجتزأ فيه صدر تفسيره لظاهرة الالتفات الذي يوجه إليه نقده .

إذا به فجأة ينحرف عن هذا النسق ليدخل في نسق الرواية عن الغائبين (هم - فرحوا - جاءهم - وظنوا - أنهم - بهم - دعوا) . ولو أن النسق الأول اطرد لجرى الخطاب كله على النحو التالي : هو الذي يسيركم في البر والبحر ، حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بكم بريح طيبة وفرحتم بها جاءتها ريح عاصف وجاءكم الموج من كل مكان وظننتم أنكم أحيط بكم دعوتم الله ... لكن الخطاب لم يطرد على هذا النحو ، بل ما لبث أن انحرف من حالة الحضور إلى حالة الغيبة . والسبب في هذا الانحراف - كما يرصده ضياء الدين - هو افتراض أن هناك آخرين - غير المخاطبين في مستهل النص - يصور لهم المشهد وليسوا هم المعنيين به ، فاقتضى الأمر عندئذ الدخول في نسق الغيبة ، كما تحكي لمستمعين (حاضرين أو متوهمين) تفصيلات حادث قد وقع لشخص ما أو لأشخاص بأعيانهم ، فتثير عندئذ فيهم الدهشة لما حدث ، وتمهدهم بذلك لاستنباط العبرة أو المغزى الأخير للرواية كلها . والمغزى أو المقصد المعنوي الذي تهدف الرواية إليه هنا هو استنكار أن يقع من هؤلاء المروي عنهم ماوقع . والحقيقة أن المخاطبين في صدر النص قد انقلبوا إلى غائبين فأحدث هذا الانقلاب مسافة يتأملون فيها أنفسهم وماوقع منهم كأنهم آخرون ، وعندئذ يكونون أقدر على الشهادة على أنفسهم . فالمتورط في الخطيئة لن يعي موقفه وعيا صحيحا إلا إذا سلخ نفسه من نفسه وتأملها من بُعد مناسب ، أي جعلها موضوعا للنظر . وهذا ما حققه الرجوع من الخطاب إلى الغيبة في هذا المثال ، أو ما «أنتجه» - بلفظ ضياء الدين - من دلالة .

والمثال الثاني : في قوله تعالى : ﴿إن هذه أمتكم أمة واحدة وأنا ربكم فاعبدون . وتقطعوا أمرهم بينهم كل إلينا راجعون﴾ .

يقول ضياء الدين :

«الأصل في تقطعوا ، عطفا على الأول ، إلا أنه حرف الكلام من الخطاب إلى الغيبة على طريقة الالتفات ، كأنه ينعي عليهم ما أفسدوه إلى قوم آخرين ، ويقبّح عندهم مافعلوه ، ويقول : ألا ترون إلى عظيم ما ارتكب هؤلاء في دين الله تعالى فجعلوا أمر دينهم فيما بينهم قطعا ، وذلك تمثيل لاختلافهم فيه وتباينهم . ثم توعدهم بعد ذلك بأن هؤلاء الفرق المختلفة إليه يرجعون ، فهو مجازيهم على مافعلوا» (ص ٢٥٩ - ٢٦٠) .

هنا نجد الانحراف أيضا (ومهم أن نلتفت إلى ورود الكلمة على لسان ضياء الدين) من الخطاب المباشر إلى الرواية عن غائبين يستهدف تبشيع الجرم الذي ارتكبه المخاطبون

كأنهم يرونه ويباشرونه في أخرين غيرهم والحقيقة أنه جرمهم الشخصي . فالانحراف عن النسق من المخاطبين إلى الغائبين قد هيأ لهؤلاء المخاطبين مسافة تأمل كافية لتدبر بشاعة هذا الجرم الذي هو في الحقيقة جرمهم وإن كان يروى - فيما بعد - لغيرهم .

٥ — ٣ النوع الثالث : ويتمثل في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر .

وواضح أن ضياء الدين هنا قد انتقل من الالتفات بالمراوحة بين الضمائر الثلاثة : الغائب والمتكلم والمخاطب ، إلى المراوحة بين الأفعال (والأحرى أن نقول : أزمنة الأفعال) في الخطاب الواحد . وهو يعود ليؤكد أن الانتقال هنا من صيغة إلى صيغة ليس طلبا للتوسع في أساليب الكلام فحسب ، بل لأمر وراء ذلك . «وإنما يقصد إليه تعظيما لحال من أجرى عليه الفعل المستقبل وتفخيما لأمره ، وبالضد من ذلك فيمن أجرى عليه فعل الأمر» . ص ٢٦٠) .

والمثال عليه في قوله تعالى : **﴿ياهود ماجئتنا ببينة وما نحن بتاركي آلهتنا عن قولك ومانحن لك بمؤمنين . إن نقول إلا اعتراك بعض آلهتنا بسوء . قال إني أشهد الله واشهدوا إني بريء مما تشركون﴾** .

ويقول ضياء الدين :

«فإنما قال أُشهد الله واشهدوا ولم يقل وأشهدكم ليكون موازنا له وبمعناه ، لأن شهادة الله على البراءة من الشرك صحيح ثابت ، وأما إشهادهم فما هو إلا تهاون بهم ، ودلالة على قلة المبالاة بأمرهم . ولذلك عدل به عن لفظ الأول لاختلاف مابينهما ، وجيء به على لفظ الأمر ، كما يقول الرجل لمن يبس الثرى بينه وبينه اشهد عليّ أني أحبك ، تهكما به واستهانة بحاله» . (ص ٢٦٠) .

إذن فاطراد النسق هنا - لو تحقق - يكفل التوازن بين الفعلين ، ويوحد المعنى فيهما . لكن اطراد النسق عندئذ يضعهم - في حق الشهادة - على مستوى واحد مع من له الشهادة جل شأنه . ولا يمكن لإنسان - فضلا عن نبي - أن يوحد بين شهادة خالقه عليه وشهادة البشر ، خصوصا إذا كان منكرا لهم أصلا . فهنا شهادتان لا شهادة واحدة ، وسلكهما في نسق واحد — وإن كان هو النسق اللغوي الأصلي - من شأنه أن يذهب بالتفرقة الحاسمة بينهما .

نحن في النص أمام «إشهاد» (أشهد الله) و«شهادة» و(اشهدوا) ، ولايملك الإنسان / النبي إلا أن يشهد الله تعالى على ما في نفسه ، أن يكشف له نفسه على حقيقتها ، لكنه لايملك أن يأمره

سبحانه . أما بالنسبة إلى البشر فإنه يأمرهم بأن يشهدوا بأنفسهم مايكون منه ، لأنه لا يجد نفسه أمامهم مطالبا بأن يشهدهم على مافي نفسه ، خصوصا إذا كان منكرا لهم ، ورافضا لمعتقدهم ، ومستهينا بهم .

٥ ـــ ٤ النوع الرابع : ويتمثل في الرجوع عن الفعل الماضي إلى فعل الأمر .

يقول ضياء الدين :

« .. وإنما يفعل ذلك توكيدا لما أجري عليه فعل الأمر ، لمكان العناية بتحقيقه ، كقوله تعالى : ﴿قل أمر ربي بالقسط ، وأقيموا وجوهكم عند كل مسجد ، وادعوه مخلصين له الدين﴾ .. (الآية) . وكان تقدير الكلام : أمر ربي بالقسط وبإقامة وجوهكم عند كل مسجد ، فعدل عن ذلك إلى فعل الأمر للعناية بتوكيده في نفوسهم ، فإن الصلاة من أوكد فرائض الله على عباده ، ثم أتبعها بالاخلاص الذي هو عمل القلب ، إذ عمل الجوارح لا يصح إلا بإخلاص النية ....» (ص ٢٦٠ ـ ٢٦١) .

وكما رأينا من قبل أن الانتقال من الغيبة إلى الحضور يكون مرة تعظيما لشأن المخاطب ، ومرة أخرى تحقيرا لشأنه ، أي أن الصيغة الواحدة قد تؤدي وظيفتين متضادتين في سياقين مختلفين ، فكذلك الأمر هنا في العدول عن نسق الأفعال المطرد ، حيث يكون الانتقال إلى فعل الأمر في مرة دالا على الاستخفاف والاستهانة بالمخاطب (المثال السابق في النوع الثالث) ، وفي مرة أخرى دالا على العناية والاهتمام به (كما في هذا المثال الأخير) .

٥ ـــ ٥ النوع الخامس : ويتمثل في الاخبار بالفعل المستقبل عن الماضي .

ويقدم ضياء الدين لهذا النوع بقوله :

«اعلم أن الفعل المستقبل إذا أتى في حالة الاخبار عن وجود فعل كان ذلك أبلغ في الاخبار بالفعل الماضي ، وذلك لأن الفعل المستقبل يوضح الحال التي يقع فيها ، ويستحضر تلك الصورة حتى كأن السامع يشاهدها ، وليس كذلك الفعل الماضي . وربما أدخل في هذا الوضع ماليس منه ، جهلا بمكانه ، فإنه ليس كل فعل مستقبل يعطف على ماض بجار هذا المجرى ...

عطف المستقبل على الماضي ينقسم إلى ضربين : أحدهما بلاغي ، وهو اخبار عن ماض بمستقبل ، وهو الذي أنا بصدد ذكره ... والآخر غير بلاغي وليس إخبارا بمستقبل عن

ماض ، وإنما هو مستقبل دل على معنى مستقبل غير ماض ، ويراد به أن ذلك الفعل مستمر الوجود لم يمض» (ص ٢٦١) .

ومثال الإخبار البلاغي بالمستقبل عن الماضي قوله تعالى : **﴿والله الذى أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه إلى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها ، كذلك النشور﴾** .

ويعلق ضياء الدين بقوله :

« فإنه إنما قال : فتثير ، مستقبلا ، وما قبله وما بعده ماض ، لذلك المعنى الذي أشرنا إليه ، وهو حكاية الحال التي يقع فيها إثارة الريح السحاب ، واستحضار تلك الصورة البديعة الدالة على القدرة الباهرة .

وهكذا يفعل بكل فعل فيه نوع تمييز وخصوصية ، كحال تستغرب ، أو تهم المخاطب ، أو غير ذلك» (ص ٢٦١) .

وهناك مثال ثان لهذا النوع من الإخبار البلاغي بالمستقبل عن الماضي له أهمية خاصة . والمثال في قول تأبط شرا :

بـــــأني قـــــد لقيت الغـــــول تهـــــوي ... بشهب كـــــالصحيفـــــة صحصحـــــان

فـــــأضربهـــــا بـــــلا دهش فخـــــرت ... صريعـــــا لليـــــدين وللجـــــران

يقول ضياء الدين :

«فإنه قصد أن يصور لقومه الحال التي تشجع فيها على ضرب الغول ، كأنه يبصرهم إياها مشاهدة ، للتعجب من جراءته على ذلك الغول . ولو قال : فضربتها ـ عطفا على الأول ـ لزالت هذه الفائدة المذكورة . فإن قيل إن الفعل الماضي أيضا يتخيل منه السامع ما يتخيله من المستقبل . قلت في الجواب : إن التخيل يقع في الفعلين معا ، لكنه في أحدهما ، وهو المستقبل ، أوكد وأشد تخيلا ، لأنه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه . ألا ترى أنه لما قال تأبط شرا : فأضربها ، تخيل للسامع أنه مباشر للفعل ، وأنه قائم بإزاء الغول وقد رفع سيفه ليضربها ؟ وهذا لايوجد في الفعل الماضي ، لأنه لا يتخيل السامع منه إلا فعلا قد مضى ، من غير إحضار للصورة في حالة سماع الكلام الدال عليه» (ص ٢٦٢) .

فالاخبار (البلاغي) عن الماضي بالمستقبل يؤدي إذن وظيفة ما كان إطراد النسق الماضي ليؤديها . وتتمثل هذه الوظيفة في الانتقال بالخطاب من مجرد الاعلام او الاخبار عن الحدث إلى حكاية الحدث نفسه ،[٣٢] أي تمثيله في صورة حية (وهذا الانتقال شبيه بالانتقال من السرد الملحمي إلى التجسيد الدارمي) . فالاخبار عن الحدث الماضي بفعل مستقبل من شأنه استحضار صورة هذا الحدث أمام مخيلة المتلقي ليعايشها بنفسه ،فيكون إحساسه بها وتفاعله معها اقوى وأوثق .

وليس معنى هذا أن عملية التخييل هذه مقصورة على استخدام الفعل المستقبل دون الماضي ، فالتخيل قد يتم في الحالين ، ولكنه في حال استخدام الفعل المستقبل «أوكد وأشد تخيلا» ـ بلفظ ضياء الدين نفسه . إن صيغة الماضي تخيل للسامع صورة حدث وقع في لحظة من الزمان وانقطع ،وعندئذ لايكون هناك ما يحمله على أن ينهمك فيه ، لأنه انتهى ، لكن الانتقال إلى صيغة الفعل المستقبل تخلق وضعا جديدا ، إذ «تخيل للسامع انه مباشر للفعل» ـ على حد قول ضياء الدين ـ وكأن الفعل يقع أمام ناظريه في حالة حضور .

٥ ـــ ٦ النوع السادس : ويتمثل في الاخبار بالماضي عن المستقبل .

ومثاله في قوله تعالى : **﴿ويوم ينفخ في الصور ففزع من في السموات ومن في الأرض﴾** .

وفي قوله تعالى : **﴿ويوم نسيّر الجبال وترى الأرض بارزة وحشرناهم فلم نغادر منهم أحدا﴾** .

ويقول ضياء الدين :

«وفائدته أن الفعل الماضي إذا أخبر به عن الفعل المستقبل الذي لم يوجد بعد ،كان ذلك أبلغ وأوكد في تحقيق الفعل وإيجاده ، لأن الفعل الماضي يعطي من المعنى أنه قد كان ووجد ، وإنما يفعل ذلك إذا كان الفعل المستقبل من الأشياء العظيمة التي يستعظم وجودها . والفرق بينه وبين الاخبار بالفعل المستقبل عن الماضي ان الغرض بذاك تَبَيُّن هيئة الفعل واستحضار صورته ليكون السامع كأنه يشاهدها ، والغرض بهذا هو الدلالة على إيجاد الفعل الذي لم يوجد بعد» .

في الآية الأولى «قال : ففزع ، بلفظ الماضي ، بعد قوله : ينفخ ، وهو مستقبل ، للاشعار

(٣٢) يسميها الزمخشري «حكاية حال ماضية» . راجع «الكشاف» . جـ١ ص ٢٨٢ .

بتحقيق الفزع وأنه كائن لا محالة ، لأن الفعل الماضي يدل على وجود الفعل وكونه مقطوعا به» .

وفي الآية الثانية : «قيل : وحشرناهم ، ماضيا ، بعد ونسير ، وترى ، وهما مستقبلان ، للدلالة على أن حشرهم قبل التسيير والبروز ليشاهدوا تلك الاحوال ، كأنه قال : وحشرناهم قبل ذلك ، لأن الحشر هو المهم ، لأن من الناس من ينكره ، كالفلاسفة وغيرهم . ومن أجل ذلك ذكر بلفظ الماضي» (ص ٢٦٣) .

وقد تابع نجم الدين ضياء الدين في التحليل نفسه ولكن من خلال مثال آخر له طرافته ويستحق منا أن نقف عليه ، وهو في قوله تعالى : **﴿وأشرقت الأرض بنور ربها ووضع الكتاب وجيء بالنبيين والشهداء وقضي بينهم بالحق وهم لا يظلمون﴾** .

وطرافة هذا المثال تأتي من أن نص الخطاب كله قد اطرد فيه نسق الفعل الماضي ، على خلاف الوضع في المثلين اللذين ساقهما ضياء الدين ، حيث يظهر الفعل الماضي في كل منهما منحرفا عن نسق المستقبل. على أن اطراد تلك الأفعال في الماضي لا ينفي أنها جميعا تتعلق بالمستقبل ، فالأحداث كلها متصلة بيوم القيامة . ويعلق نجم الدين قائلا : «وهذه كلها صيغ أفعال قد مضت وإن كانت مستقبلة لم يمض منها شيء . غير أنها لما كانت محققة عبر عنها بالماضي الذي قد كان ووجد ولم يبق فيه حيلة»[٣٣] .

وواضح أن هناك معنى أساسيا يتعلق بفكرة الزمن ، يتردد في كلام الرجلين على نحو متقارب . فالمستقبل «الكائن لا محالة» عند الأول، أو المستقبل «المحقق» عند الثاني ، إنما يدوران حول هذا المعنى . فكما يمكن أن تدل صيغة المستقبل على زمن فعل ماتم وتحقق في الماضي ، كذلك أمكن أن تدل صيغة الماضي على زمن فعل ما تأكد وتحقق وقوعه في المستقبل ، والمخالفة بين صيغة الفعل وزمنه في كلا الحالين هي ما يلفتنا - من جهة - إلى تحلل منشيء الخطاب من فكرة أن الزمن في ذاته يمتد في اتجاه السهم Arrow direction ، وأن هذا الاتجاه - إذا كان لابد أن يكون هناك اتجاه - يمكن عكسه ،[٣٤] كما يلفتنا - من جهة أخرى - إلى أن أهدافنا الخاصة أو مقاصدنا لا تخضع بالضرورة للدلالات الزمنية المحددة لصيغ الأفعال في اللغة .

---

(٣٣) جوهر الكنز ، ص ١٢٢ .

(٣٤) انظر . Elliott Jaques: The Form of Time. Crane Russak, New York, 1982, P. 157.

والآن ، يحق لنا بعد هذا الاستعراض لمجموع الأفكار النظرية والممارسات التطبيقية التي تعلقت في إطار البيان العربي بمقولة «الالتفات» أن نتوقف لنرى كيف يمكن لنا أن نستخلص لأنفسنا من هذا كله بناء تصوريا لوجه من وجوه أدبية الخطاب ، وما يمكن أن يفضي إليه هذا التصور من منهجية في التحليل .

٦ — ١ توقفنا مقولة الالتفات البياني في مجملها على حقيقة أن النظام المعنوي ـ بما هو مستوى من التواصل أكثر تركيبا وتعقيدا واتساعا من النظام اللغوي ـ إنما يحقق نفسه من خلال النظام اللغوي أحيانا ، حين يكون هذا النظام قابلا للإفضاء بالمعنى في حدود قواعده وأنساقه القارة والمطردة في الاستخدام ، أي في المستوى الذي عرف منذ «سوسير» بمستوى اللغة Lange ، كما أنه يحقق نفسه في أحيان أخرى من خلال اختراق هذا النظام والتعديل فيه على نحو يسمح بالإشارة إلى المعنى الذي لم يتسع له ذلك النظام أصلا ، كما يحدث في حالة الكلام Parole . والنصوص الأدبية ، شعرية كانت أو نثرية ، تعول كثيرا في الإفضاء بالمعنى ـ أو لنقل بالأحرى لفت النظر إليه ـ على هذا النوع من النظام الإشاري .

ومن هنا كان هذا النظام الإشاري في النصوص الأدبية أكثر تعقيدا واتساعا ، ومن ثم كان أكثر خفاء . ومن أجل هذا أدرك البيانيون العرب أن «الالتفات» ـ بما هو نظام إشاري في المحل الأول ـ لايفضي بمكنونه في سماحة النظام التوصيلي المطرد للغة ، وأن استنطاقه لا يتاح إلا لمتمرس حاذق وخبير بذلك النظام ، قادر على قراءة الوجه الغائب للنص من خلال وجهه الظاهر .

الالتفات إذن يتولد من خلال التعارض أو التصادم بين النظامين اللذين يحكمان تجربة التواصل اللغوي في مجملها ، نظامها البسيط الظاهر ونظامها المركب الخفي . وسيرتبط هذا ـ كما سنرى وشيكا ـ بثنائية اللغة من حيث هي «معرفة» ، ومن حيث هي «قوة» (طاقة) .

٦ — ٢ قد يفهم الالتفات على غير وجهه الدقيق ، كما صنع بعض البيانيين الأوائل ، على نحو لا يرتبط أساسا بتلك الثنائية في نظامي اللغة . ومن أجل ذلك حرص البيانيون المتأخرون على تحديد الشرط اللازم لتحقق الالتفات بمعناه الاصطلاحي ، فرأينا في النماذج التحليلية وفي شرحها الالحاح على أنه في كل صيغة من صيغ الالتفات هناك صيغة أخرى كان الظاهر يقتضيها ثم جاءت صيغة الالتفات منحرفة عنها .

في تقرير الالتفات إذن هناك دائما صورتان من التعبير عن المعنى لابد من التنبه إليهما .

والعلاقة بينهما مشروطة بأن «يكون التعبير الثاني على خلاف مقتضى الظاهر ، ويكون مقتضى ظاهر سوق الكلام أن يعبر عنه بغير هذا الطريق ... ، فلو لم يعتبر هذا القيد لدخل في التفسير أشياء ليست من الالتفات»[٣٥] .

هذا الشرط ـ أو القيد ـ الذي يلح عليه معظم البيانيين ، يصلح أن يكون قاعدة منهجية عامة لاستكشاف الخطاب الالتفاتي من جهة ، ونفي ما ليس من هذا الباب من جهة أخرى . فإذا تحقق هذا الشرط في خطاب ما كان ذلك محددا جيدا لاجراءات التحليل والتفسير الملائمة .

٦ ـــ ٣ يتعلق الالتفات إذن ـ من الناحية الاصطلاحية ـ بما يجري في حدود الخطاب الأدبي من انحراف للنسق اللغوي أو اختراق له بنسق لغوي آخر لا يطرد معه . والدافع إلى هذا الانحراف أو الاختراق من جانب منشيء الخطاب إنما هو دافع معنوي صرف ، فمنشيء الخطاب لم يجد وسيلة للإشارة إلى المعنى الذي يتحرك في نفسه إلا عن طريق هذا الانحراف بالنسق عن مقتضى ظاهره . ولذلك ينتفي في حالة الالتفات أن يقال إن منشيء الخطاب قد لجأ إليه لمجرد أنه ضرب من التنويع في الأسلوب يروح به عن نفس المخاطب ، حيث يبدو الخطاب الالتفاتي مركزا في أصغر حيز كلامي ممكن له ، وحيث تنتفي مع هذا الحيز فكرة المراوحة . ومن ثم لا يتعلق الالتفات بسيكولوجية التلقي على مستوى الترويح عن النفس ، والأولى أن يكون متعلقا بالهدف الخطابي على مستوى الإقناع . فالالتفات ليس حيلة من حيل جذب اهتمام المتلقي وتشويقه ، لأن ما يحدث فيه من انحراف للنسق أو انتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة ليس انتقالا استطراديا مثلا ، وليس تعليقا طريفا على ما قيل أو ما حدث ، وليس استشهادا بطرفة أو ملحة ، أو ما شابه ذلك من وسائل تطرية نفس المتلقي والترويح عنه ، وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء لا يلفت المتلقي إليه أو إلى البحث عنه إلا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغوي للخطاب ، وقلما يتنبه القاريء إلى هذا التغير . وبدون ذلك الإدراك يظل ذلك المعنى مختفيا وغائبا .

أضف إلى ذلك أن تنبه متلقي الخطاب إلى ما فيه من انحراف عن النسق لا يحدث دائما وبالضرورة ، فإنه من المألوف أن يعبره المتلقي العادي (ولماذا لا نقول أيضا وغير العادي) دون أن يتنبه إليه (كم من آلاف المرات يقرأ الناس فاتحة الخطاب المباشر في «إياك نعبد» !) وهذا ماينفي

---

(٣٥) عبد الغني النابلسي . نفحات الأزهار على نسمات الأزهار . عالم الكتب . بيروت . ص ١٥ .

يتنبهوا إلى انتقال النسق فيها من الغيبة إلى الخطاب المباشر في «إياك نعبد» !) وهذا ما ينفي أن يكون الهدف الترويحي عند نفس المتلقي هو هدف الالتفات ، فالمتلقي قد يتنبه وقد لا يتنبه . فإذا هو تنبه أدرك أن هناك انحرافا في النسق ، وعند ذاك قد يدعوه هذا الانحراف إلى البحث عن مغزاه . ومع ذلك فإنه إذا لم يتنبه لم يعقه ذلك عن إدراك المعنى الذي يتبادر إلى ذهنه من خلال توهمه لاطراد النسق ، وإن فاته ـ بطبيعة الحال ـ أن يدرك المعنى الكامن وراء الالتفات .

٦ ـــ ٤ يتضح لنا من خلال أمثلة الالتفات وتفسيراتها ، سواء منها ما يتعلق بالانتقال بين الصيغ المسندة إلى الضمائر أو الانتقال بين أزمنة الفعل ، أن الصيغة المنحرفة قد تنتج معنى في سياق وتنتج ضده في سياق آخر . ومن ثم تتأكد حقيقة على جانب كبير من الأهمية عند تحليل الخطاب ، مؤداها أنه ليس هناك سلم قيمي أو تراتب في القيمة بين صيغ الخطاب الثلاث المسندة إلى الضمائر المختلفة أو إلى أزمنة الفعل المختلفة ، فليس لواحدة من هذه الصيغ في ذاتها قيمة ثابتة ترجح بها غيرها ، فيقال مثلا إن الخطاب بضمير المتكلم هو أدل وأبلغ على الاطلاق من الصيغتين الأخريين ، أو أن الرواية في سياق الزمن الماضي أوقع منها في سياق المستقبل ، بل يكون لها الرجحان في حالة ما ، وترجحها صيغة أخرى في حالة أخرى .

وهنا يطرح السؤال نفسه : إذا لم يكن هناك تراتب مطلق من حيث القيمة بين الصيغ المختلفة ، فعلى أي أساس ينتقل منشىء الخطاب في صلب خطابه من صيغة إلى أخرى ، ولاسيما أن هذا الانتقال يمثل دائما انحرافا عن النسق الذي يتمثل في مستهل الخطاب ؟ ويفضي هذا السؤال بالضرورة إلى السؤال التالي : إذا لم تكن تلك الصيغ تتراتب قيميا تراتبا ثابتا فما الأداة التحليلية التي تمكن متلقي الخطاب من الحكم على أن الانحراف عن النسق ، أو الانتقال من صيغة إلى أخرى ، كان ضرورة معنوية ولم يكن عملا عشوائيا نتيجة للجهل بأنساق الكلام ، أو لمجرد رغبة في الانحراف من وقت إلى آخر عن النسق ، التماسا لغرابة الخطاب في ذاته ؟

فيما يتعلق بالسؤال الأول فإن انتقال منشيء الخطاب من صيغة إلى أخرى إنما يحكمه «المقصد المعنوي» الذي رتبه منشيء الخطاب في نفسه ، والذي جعل لإحدى الصيغ في سياق ما رجحانا على غيرها في تحقيق هذا المقصد . وهذه مسألة شائكة للغاية ، تتصل اتصالا وثيقا وأساسيا بالعلاقة بين كيفيات التفكير وأنساق اللغة ، فهذه الكيفيات لا

تتحرك دائما وفقا لهذه الأنساق ، إذ يدرك منشيء الخطاب في بعض الحالات أن النسق أعجز عن تحمل تلك الكيفية دون تحريف لها أو جوْر عليها . وعندئذ يصبح الانحراف عن النسق هو «منتج» الدلالة المقصودة وحاملها .

أما فيما يتعلق بالسؤال الثاني فإن عدم ثبات القيمة لكل صيغة يبدو حائلا دون اشتقاق نموذج تحليلي ترتكز عليه عملية تأويل الخطاب أو نقده . ومع ذلك يظل هناك دائما مجال لاستنباط المقصد المعنوي لكل خطاب انتقل فيه صاحبه من صيغة إلى صيغة ، منحرفا في هذا عن النسق الأصلي ، الذي هو أساسا نسق لغوي وليس كيفية تفكير . ويمكن تحقيق هذه الغاية إذا ما عقد محلل الخطاب موازنة بين النسق المشتمل على الانحراف (وهو عندئذ نص الخطاب) والنسق الأصلي المعدول عنه . وهذا ما صنعه البيانيون العرب ، وعلى وجه الخصوص صاحب «المثل السائر» ـ كما سبق أن ذكرنا . ومن خلال الموازنة بين النسق المنحرف والنسق الأصلي سيتضح الاختلاف في الدلالة بينهما لا محالة ، وعندئذ يحسم السياق ما إذا كان انحراف النسق قد أنتج دلالة أكثر ملاءمة ، أو كان النسق الأصلي أدل ، فإذا كانت الأولى كان انحراف النسق مشروعا ومبررا ، وإذا كانت الأخرى كان الانحراف عبثا وقصورا .

٦ ـــ ٥ وقد وصف الالتفات بأنه «شجاعة في اللغة العربية» ، أو ضرب من ضروب شجاعتها . وأضمر هذا الوصف معنى القوة الماثلة في حرية الحركة ، ومن هنا كان وصف البيانيين العرب لصيغ الالتفات المنحرفة عن النسق الأصلي بأنها أقوى وأبلغ . والواقع أن الموازنة التي يتضمنها هذا الحكم ـ الذي ربما بدا لنا للوهلة الأولى أنه أولي وساذج ـ إنما تشي بوعيهم المبهم بحقيقة ما يحدثنا به بيانيّ غربي معاصر ومرموق هو «جريماس» في كتابه «علم الدلالة البنيوي Structural Semantics» عن انطواء اللغة بعامة على مستويين : الأول يتحكم في موضوع الخطاب المراد دون التفات إلى سلامة التركيب النحوي ، والثاني «يصف» في تشكيل نحوي سليم» معرفة عن العالم . ويسمي جريماس المستوى الأول مستوى «الطاقة» ، في حين يسمي المستوى الثاني ، الذي يتعلق بالجانب البنيوي التنظيمي للرسائل ، مستوى «المعرفة»[٣٦] . والنشاط اللغوي ـ فيما يرى جريماس ـ موزع بين القوة المتعلقة بالخطاب Power of enunciation والمعرفة المتعلقة بالعبارة Knowledge

---

(٣٦) انظر . Ronald Schleifer : A.J. Greimas and the Nature of Meaning, University of Nebraska Press, USA 1987, P.13

of Utterance .[٣٧] وقوة اللغة في منظوره تعني «قدرتها على أن تقبل أي شيء متاح ، وأن تنحي أي شيء ، من أجل تحقيق معانيها»[٣٨] .

وعلى ذلك فإن القوة التي استشعرها البيانيون العرب في الالتفات وفي غيره من ضروب شجاعة العربية هي حقيقة ممثلة لأحد طرفي الثنائية اللغوية ، أو أحد مستويي النشاط اللغوى ، حيث ينحرف الخطاب بالنسق اللغوي من أجل تحقيق هدفه المعنوي .

٦ — ٦ يتحرك منشيء الخطاب عن طريق الالتفات على مستوى الضمائر بين الغيبة والحضور في مرونة كافية . والحضور يكون للمتكلم كما يكون للمخاطب . وحين نتذكر الآن الامثلة التى مثّل بها البيانيون لهذه الحركة المرنة بين الضمائر في الخطاب الواحد لن يفوتنا أن نلاحظ أن سياق الكلام كان هو الفيصل في الانحراف من صيغة إلى أخرى . فالفائدة المعنوية التي يحققها الانحراف مثلا من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم أو ضمير المخاطب ليست تقترن دائما وبالضرورة بهذا النوع من الانحراف ، فلا يمكننا إن نقول أن الخطاب بضمير المتكلم أو بضمير المخاطب ـ منحرفا عن الخطاب بضمير الغائب ـ يحقق تلك الفائدة في كل سياق يرد فيه ، فسوف يكون للخطاب بضمير المخاطب الرجحان في موضع بعينه ـ من حيث القدرة على الإشارة إلى المعنى المقصود ـ على الخطاب بضمير المتكلم أو بضمير الغائب . وفي موضع آخر يكون الرجحان للخطاب بضمير المتكلم ، وفي موضع غير هذين الموضعين يكون الرجحان للخطاب بضمير الغائب . وهكذا . إننا ـ بعبارة أخرى ـ أمام أصوات ثلاثة هي : «هو» و«أنا» و«أنت» ، يتلاعب الالتفات باستخدامها في الخطاب فتتبادل الأهمية وفقا للهدف المعنوي المراد تحقيقه . وأوجز فأقول : إن أيا من هذه الأصوات الثلاثة لا يمثل في ذاته قيمة تعبيرية أو جمالية تظل ملازمة له في كل مرة يستخدم فيها ، وإنما تتحدد الوظيفة التعبيرية أو الجمالية لاستخدام أي صوت من هذه الأصوات الثلاثة وفقا للموضع الذي يرد فيه ويكون قادرا ـ دون غيره ـ على تحريك الذهن لدى المتلقي نحو استنباط المعنى الخاص ـ المراد .

ويبقى بعد ذلك أن هذه الأصوات الثلاثة ـ على الرغم من تميزها الظاهر ـ قد تكون في بعض أشكال الخطاب ، وبخاصة الخطاب الروائي ، صوتا واحدا هو صوت المتكلم :

---

(٣٧) Ibid., P.186 .

(٣٨) Ibid., P.163 .

فحكاية المتكلم عن الغائب عندئذ هي في حقيقتها حكاية المتكلم نفسه عن نفسه ،[٣٩] كما أن خطاب المتكلم إلى المخاطب قد يكون في حقيقته خطابا من المتكلم إلى نفسه ، على نحو ما رأينا في أبيات أبي تمام . وهذا معناه أن المتكلم هو قطب الرحى : يتكلم عن نفسه بلسانه مرة ، ويتكلم عن نفسه في شخص مخاطب متوهم مرة ، ويتكلم عن نفسه غائبا مرة . ويبقى أن عدوله ـ بطريق الالتفات ـ من صيغة إلى صيغة مرتبط بأكثر هذه الصيغ إثارة للمعنى في الموضع الذي ترد فيه .

٦ ـــ ٧ وكما أن هناك ثلاثة أصوات يتعلق بها الخطاب ، تتمثل في ضمائر الغائب والمتكلم والمخاطب ، فكذلك يمكن الحديث في الخطاب عن ثلاثة أصوات[٤٠] أخرى ،تتمثل هذه المرة في الزمن الماضي والزمن الحاضر والزمن المستقبل . وعلى مستوى اللغة تمثل هذه الأصوات الثلاثة أنساقا زمنية يفترض في المفهوم الأولي المطرد للزمن أنها مختلفة . وكما يتلاعب الالتفات بأصوات الضمائر الثلاثة على أنحاء مختلفة فقد مرت بنا كذلك أمثلة لتلاعب الالتفات بهذه الأزمنة . وربما لاحظنا أنهم لايذكرون الفعل المضارع الذي يتعلق بالحاضر ، ويتحدثون عنه باسم المستقبل ، وذاك مجاراة منهم للنجاة في أن «يفعل» يكون شائعا بين الحاضر والمستقبل[٤١] .

والسؤال الآن : ما الذي يحمل منشيء الخطاب على الانحراف عن صوت زمني إلى آخر ، وقد كان يمكن للخطاب أن يطرد كله على نسق واحد ؟

لقد رأينا من خلال الأمثلة أن انحراف الخطاب من صوت الماضي إلى صوت المستقبل (المضارع إنما يعمل على تجسيد هذا الصوت ، أو تمثيل هذا الفعل كأنه واقع ، على نحو يحقق في عملية الحكاية (السرد) المعايشة الدرامية للحدث من قبل المتلقي . وكذلك فإن الانحراف عن صوت المستقبل إلى صوت الماضي يجعل المتوقع في النسق الطبيعي المطرد للزمن في حكم ما وقع ، لدفع المخاطب إلى التيقن منه .

وهكذا لا يأبه الالتفات في تعامله مع زمن الفعل بالتقسيم التقليدي للزمن ، شأنه في هذا

---

(٣٩) انظر : Wieke Bal : Narratology, Introduction to the Theory of Narrative, University of Toronto Press 1985, P. 121.

(٤٠) استعرت هذه التسمية من فريزر : انظر Fraser (J. T.) ed.: The Voices of Time. New Yourk: George Braziller 1966.

(٤١) عبدالقاهر الجرجاني : كتاب المقتصد في شرح الإيضاح . تحقيق كاظم بحر المرجان ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨٢ جـ١ ص ٨٣ .

شأن كثير من التصورات الفلسفية والأدبية ، التي تربط مفهوم الزمن بأهدافنا الخاصة ، فترى المستقبل حاضرا ومنحلا في الماضي ، كما ترى الماضي حالا في الحاضر وممتدا في المستقبل . وربما كان الشاعر ت.س. إليوت في قصيدته الرباعية Four Quartets قد صاغ هذه النظرة في أوضح تعبير وأوجزه ، حين قال :[٤٢]

الزمن الحاضر والزمن الماضي
ربما كانا كلاهما في الزمن المستقبل
والزمن المستقبل مستودع في الزمن الماضي

ولأن «الالتفات» أساسا يتعلق بالمعنى ، ولأن المعنى مجاوز بطبيعته للتصنيف الزماني ، كان طبيعيا أن يخترق الخطاب الالتفاتي نسق الزمن المطرد . ويصبح الزمن كله ، ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، زمنًا واحدا ، يتحرك فيه في حرية تامة وبكل مرونة ، كما تحرك بين ضمائر الفاعلين بالحرية والمرونة نفسيهما .

أترانا نذهب الآن بعيدا إذا قلنا إن «الالتفات» بما هو مقولة بيانية يؤسس لمعرفة عميقة ودقيقة بوضعية الخطاب الأدبي ؟!

(٤٢) Eliot (T.S): Four Quartets. Faber and Faber, London 1944, P. 7.

المداخلات على ورقة الدكتور عز الدين

■ **الدكتور تمام حسان :**

اعتقد أن ظاهرة الالتفات يمكن حصرها في نوعين : الالتفات الدلالي والالتفات النحوي ، الالتفات الدلالي في مثل قوله تعالى ﴿... **افتطمعون أن يؤمنوا لكم**﴾ وذلك لاتحاد الضمير ، أما النحوي ففي مثل قوله تعالى ﴿**حتى إذا كنتم في الفلك وجرينا بهم بريح طيبة وفرحوا بها جاءتهم ريح عاصف**﴾ وقد يتحد الأمران ، وكذلك التغليب أيضا . فإذا قرأنا ﴿**وبالوالدين إحسانا**﴾ فإننا نجد تغليبا دلاليا للوالدة لأن الأب لا يلد .. ونجد تغليبا نحويا للأب لأن التاء لم تذكر . سأختصر قدر الامكان فأقول هذه الظاهرة .. ظاهرة الالتفات اعتقد أنه يمكن حصر أنواعها في هذين النوعين .. أما أن نجري وراء مفردات أمثلتها وشواهدها فذلك لا يمكن تنظيمه أبدا .. لا يمكن تنظيمه لماذا ؟ .. لأن هذه الظاهرة يمكن أن تدرس غاياتها وهذا الذي أعجبني في البحث أنه حاول أن يوجد غايات للكتابة ولكننا لا يمكن أن نحصر مفرداتها مثلها مثل أمثلة الفاعل والمفعول لانستطيع أن ندرس كل مثال في اللغة للفاعل وكل مثال في اللغة لمفعول وإنما ندرس النوع كله فنقول هذه الأمثلة للفاعل وهذه الأمثلة للمفعول وشكرا .

■ **الدكتور صلاح فضل :**

لست بحاجة إلى أن أؤكد أن هذا البحث الذي سمعناه اليوم من الانجازات الحقيقية التي يمكن أن تمثل بشكل مجسد أمامنا ما تضيفه هذه الندوة بشكل متقدم ملموس للبحث العلمي في اللغة والفكر والبلاغة والأدب العربيين انطلاقا من التراث واهتداء بمقولات علمية محدثة .. والطريف أن فكرة الالتفات ليست أصيلة في الفكر النقدي فحسب .. بل توشك أن تكون أصيلة أيضا في حركة اللغة أيضا .. فهو خاصية لغوية تكاد تتميز بها اللغة العربية عن غيرها من اللغات وهنا أطرح سؤالا يحتاج إلى شيء من الاستقصاء ماهي مظاهر الالتفات في اللغات الأخرى حتى ندرك تميز العربية في هذا الجانب .. وهي أيضا

فكرة أسلوبية أصيلة لأنها ابتداء وصفية قبل أن تكون تطبيقا لغرض منطقي تقعيدي صارم ولأنها ـ وهذا بالغ الأهمية ـ تقف في منطقة العلاقة بين النصوص .. في الفواصل القائمة بين الوحدات .. لا تتركز على جزئية ولأنها يمكن تنميتها على المدى البعيد في اتجاه آخر غير الاتجاه الذي نماه الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل من ناحية دراسة حركية النص بأكمله في الالتفات وفي العودة من الالتفات ومتابعة الالتفات وهكذا .. ومن اللافت أيضا أن ابن الأثير عندما نمّى هذه الفكرة وعندما حاول ان يحصر بعض وجوهها كان بذلك ـ وهذا ديدنه في دراساته البلاغية ، خاصة في المثل السائر قريبا جدا من تتبع مظاهر النص القرآني ، وقد لاحظت هذه الملاحظة الشخصية لي على ابن الأثير أنه يصبح أقرب إلى المنطق الأسلوبي الاستقرائي المتتبع للدلالات الجزئية والذي يحاول أن يستخلص شيئا منها عندما يتعامل مع النص القرآني على وجه التحديد لأنه يفترض ـ وهذا افتراض ينبع من العقيدة والاحترام ومن كل الاعتبارات الداخلية والخارجية في التعامل مع النص .. يفترض أنه امام ذروة وقمة البلاغة والاعجاز وأنه مطالب بألا يفرض مقولة سابقة على النص وهذا تيار ثابت في الفكر البلاغي العربي لكنه يتجسد اكثر عند ابن الأثير ، إنني رأيته يصبح أقرب إلى الميدان الأسلوبي كلما تعامل مع النص القرآني .. خلافه مع الزمخشري الذي أشار إليه الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل خلاف شيق لأنه يرتبط بفكرة الوظيفة .. فالزمخشري يريد أن يجرد وظيفة مطلقة كاملة لكل حالات الالتفات ، وهذا طريف مع أنه مفسر ، فيرجعها إلى حركية إيقاع الجملة أنها نوع من التنويع .. وأن حركية الإيقاع هي التبرير الكافي لكل حالات الالتفات بينما كان ابن الأثير يهدف إلى أن يحاول أن يتأمل كل حالة من حالات الالتفات ليستخلص منها دلالة محددة .. لكن فكرة الزمخشري أكثر خصوبة لأنها يمكن أن تنظم المتواليات المتعددة ولا تقف عند الجزئيات .. والمحاولة التي أشار اليها أستاذنا الدكتور تمام حسان الآن في ربطه بين شكل الالتفات وبين أشكال أخرى قرآنية ممكن أيضا أن تنمو وتمتد لربط شكل الالتفات بأشكال بلاغية أخرى حتى نصل إلى هذا الجانب الكلي الشمولي الذي يلتمس العناصر الأسلوبية في الفكر البلاغي العربي وفي الانجاز الثقافي القديم ليقيم بذلك تصورا جديدا كان الباحث أستاذنا الدكتور عز الدين اسماعيل في صميم حركة التجديد الفكري النقدي عندما شد مقولته لكي تشمل بعض الاجناس الادبية الجديدة ولكي نعقد أو نحاول أن نؤصل جمالية المواصفات هذه الاجناس انطلاقا من خصائص اللغة العربية نفسها وإفادة ضرورية من كل المقولات اللغوية والنقدية والجمالية الحديثة وشكرا .

■ **الدكتور كمال أبو ديب :**

.. يبدو لي أننا هذا الصباح أمام أفكار وأمام مجالات تفتح لنا للتأمل على قدر كبير من الخصب .. ومن الواضح أن كلا البحثين .. بحث الأستاذ الدكتور لطفي عبد البديع وبحث الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل يسعيان إلى أن يدخلا مجالاً من مجالات الاكتشاف المعرفي على قدر كبير من الأهمية والرابط الذي أراه شخصيا بينهما هو هذا الانشغال بفكرة الأصل .. فالعلاقة بين الاسم والمسمى طرحت في هذا الاطار ومقولة الالتفات تطرح أيضا السؤال نفسه في الإطار نفسه مع أن ثمة موقفين متباينين من مفهوم الأصل .. ويبدو لي أننا بحاجة إلى أن نتأمل الأمور خارج مفهوم الأصل لأسباب تنبع من التراث النقدي نفسه ولأسباب معرفية صرفة .. فمفهوم الأصل يرتبط جذريا بمفهوم البدء ويرتبط أيضا بالثبات بهذا المعنى ، تنشأ فكرة الانحراف مبكرة جدا في الدراسات العربية وقد يكون أفضل عمل تتجلى فيه كتاب (مجاز القرآن) لأبي عبيدة معمر بن مثنى الذي سعى فيه إلى تحديد الأصل .. مجاز القرآن الذي سعى فيه إلى بلورة الأصل الذي تم عنه المجاز .. ومفهوم الانحراف هو في صيغته الحديثة شكل من أشكال ما أسماه أبو عبيدة بالمجاز بهذا المعنى .. لكن ذلك يطرح مشكلة الأصل بشكل حاد .. لأن البدء بالنص من أجل تحديد عملية الانحراف عنه .. لا يفترض فقط معيارية بل يفترض أيضا نقطة بدء .. بمعنى أننا نفترض أن الحركة المولدة للجملة الأولى في النص مثلا تصبح أصلا .. تصبح نقطة بدء يتحدد على أساسها الالتفات في جملة تالية .. بنيويا هذا النمط من التأمل هو بالضبط النمط الذي يحدد جملة معيارية للآية الكريمة مثلا ﴿فإنها لا تعمى الأبصار﴾ . سيحدد جملة معيارية بلغة أبي عبيدة .. تصبح الآية مجازا عنها .. العلاقة بين الاسم والمسمى كما طرحها الأستاذ الدكتور لطفي عبد البديع هي أيضا وجه من هذه الوجوه فنحن دائما أمام مفهوم أصل وثبات ونقطة بدء مرتبطة بزمن للبدء أو بمكان للبدء .. ما الذي يحدث إذا خرجنا خارج هذا الإطار التصوري ورأينا النص باعتباره كتلة كلية ليس في نقطة بدء وليس له علاقة محددة بأصل ولا يمثل عالما ثابتا . ما الذي يحدث حينما نرى النص مجموعة من الانساق المتغايرة .. المتمايزة المتباينة أصلا ضمن هذا الاطار الذي يفترض أنه يمثل وحده .. هل تكون النتائج مختلفة .. هل تكون التصورات التي نخرج بها مختلفة وهل تكون المصطلحات التي سنضطر إلى تطويرها أيضا مختلفة ؟.. يبدو لي أن هذا السؤال سؤال جوهري جدا في جميع ما نفعله وهو بشكل خاص فيما فعلناه في هذا الصباح لأننا أمام نمطين مختلفين من التفكير .. الأول يرى مفهوم البدء والأصل والثبات والآخر لا يرى هذا المفهوم .. بل يرى العالم عائما أصلا ويسعى إلى اكتشاف خصائصه الداخلية .. هذا

التصادم الحادبين بنًى مختلفة وبين انظمة مختلفة ضمن النص الواحد .. بهذا المعنى أنا شخصيا أقرا آية كآية ﴿فإنها لا تعمى الأبصار﴾ لا باعتبارها مجازا لشيء آخر أو حركة ابتعاد عن أصل وأقرأ نصا دون أن اعتبره خاضعا أو ممثلا لعملية التفات أو انحراف عن أصل أو عن نقطة بدء .. بل من حيث هو نسق نمط من التفكير الكلي الشمولي .

■ **الدكتور الهادي الطرابلسي :**

اسمحوا لي أولا أن أقول كلمة بسيطة في شأن ابن الأثير فلا جدال في أن هذا الرجل في كثير من المواطن هو فاقد لآداب البحث وأن عيوبه كثيرة .. ولكن رأيي في كتاباته أن فيها من الآراء الثاقبة ما يستحق أن يتوقف عنده ، ثم لعل مزيته في هذا العيب الذي ذكرله وقد نص عليه أو حدده الدكتور صلاح فضل عندما قال إن الرجل ليس منظرا بحثا ولا مطبقا بحثا ولكنه باحث من نوع خاص متميز .. لعل الفرصة تتاح غدا عندما سأتحدث عن ابن الأثير لأبرز بعض الجوانب في ذلك ، هذه هي القضية الأولى ..

ثانيا : أريد أن أشكر الدكتور عز الدين إسماعيل على اختياره الموضوع وعلى توفيقه في التحليل لأن الموضوع الذي اختاره في رأيي .. يمثل الظاهرة اللغوية والاسلامية التي تتميز بها النصوص الابداعية .. قديمها وحديثها على الاطلاق فالالتفات قليل الأثر إن لم نقل معدوم الأثر في غير النصوص الإبداعية ، فإذا كان هو كذلك فلابد من أن لا أنظر إلى جوانبه السلبية والإيجابية أو الحظ من التوفيق في استخدامه او .. لا ولكنه من الظواهر اللغوية والأسلوبية المميزة للنصوص الابداعية وذلك ماسوف يحلل فيما بعد أو في جلسات أخرى .

القضية الأخيرة التي أريد أن أشير إليها هي في جماليات الالتفات يمكن أن نذكر ما ذكره الدكتور عزالدين اسماعيل أو نضيف إليه أشياء من أن الالتفات قد يؤتى به لتصحيح المسار .. مسار الكاتب نفسه لأنه يلتفت فيراعي الجمهور القاريء أحيانا .. ثم هو قد يصحح الهدف فيطمئن القاريء ثم قد يصحح الكتاب لأنه يلتفت فينبه إلى أنه لم يراع الواقع بمختلف جوانبه فيغير الخطاب ويضيف إليه الأشياء ولكن في رأيي .. الالتفات باعتباره الظاهرة المميزة للخطاب الإبداعي إنما هو أساسا ضرب من التحرير لغاية توفير أكثر مايمكن من ضمانات تعدد القراءة .. في رأيي أن ربط ظاهرة الالتفات بفكرة تعدد القراءة يمكن أن تفيدنا كثيرا في تعميق القضية وفي درسها وفي فهم تخصصها بالنصوص الابداعية وشكرا .

■ **الأستاذ عابد خزندار :**

في الواقع انني درست البلاغة في المرحلة الثانوية ولم أدرسها بعد ذلك وهذا الكلام له أكثر من أربعين عاما وأنا أقول هذا الكلام لأستبق من سيأتي ويقول لي أن في كلامي شيئا من الجهل ولم لا .. فقد جئت هنا لأتعلم والسؤال الذي أريد أن أسأل الدكتور عزالدين إسماعيل عنه هو أنه ذكر بعض الأسباب التي تدعو إلى الالتفات ومنها الشجاعة .. ولكن يبدو لي وخاصة عند دراسة القرآن أن هناك سببا جوهريا يدعو إلى الالتفات وهو نقل الحكم من الخاص إلى العام أو من المفرد إلى الجماعة وخاصة عندما نتأمل آية تبدأ بـ **﴿ومن أظلم ممن منع مساجد الله﴾** .. ثم بعد ذلك يقول **﴿أولئك ماكان لهم أن يدخلوها﴾** .. الخ فهنا في هذه الآية يبدو لي أنه نقل الحكم من المفرد لشخص واحد إلى الجماعة وبذلك يصبح حُكْما شموليا يصلح لكل زمان ومكان .. فهل هذا صحيح ؟ .. لا أدري وأترك الاجابة للدكتور عز الدين إسماعل .. لي تعليق أخير على كلمة الدكتور برادة بالنسبة لظاهرة الالتفات في الرواية الحديثة .. في الواقع أن ظاهرة الالتفات في الرواية الحديثة ابتداء من جويس وفرجينيا وولف ظاهرة تكاد تكون عامة وشاملة لا يخلو منها أي نص روائي وهي توصف تحت عدة أسماء منها تداخلات الأصوات .. تعدد الأصوات .. تعدد النصوص وكثيرا ما نجد رواية تبدأ بضمير المتكلم ثم تنتقل إلى الشخص الثالث ثم تنتقل إلى ما يسميه هيث «FREE INDIRECT SPEECH» أي الكلام الذي لا نستطيع أن نعزوه إلى أحد ما في الرواية .. لا نستطيع أن نعزوه إلى المؤلف أو إلى النريتور «NARRITORE» أو إلى الشخص الثالث أو إلى الأنا .. إلى آخره .

تعقيب الدكتور عز الدين إسماعيل على المداخلات

أولا أنا أشكر كل الكلمات الطيبة التي تفضلتم بها والأسئلة التي طرحت كلها حقيقة مفيدة وطيبة ولابد أنني سأستفيد منها عندما يكتمل المشروع الذي أشرت إليه في ذهني حول استنبات نظرية متكاملة من باطن البيانيين العرب القدامى ، فإن فكرتي بهم تتزايد مع الزمن .. وفي هذا المعنى يكون الرد أو التعليق متجها إلى كلام الأخ العزيز الدكتور عبدالله الغذامي في الامتداد بالمنظومة الاصطلاحية الحيادية هذه ، لكي تستوعب الممارسة الحديثة في العملية النقدية وبهذا يشترك الأمر مع الأخ الفاضل الدكتور برادة .. أيضا في ما طلبه أو طالب به من إعادة صياغة المفهوم لكي يستوعب ماهو واقع .. الحقيقة هذا الطموح لعله في نفسي أيضا لكن الورقة ورقة ولها حدودها الأولية التي لابد من التدقيق

فيها حتى لا تنفرط كل الأشياء وتصب جميعا في لحظة ضيقة فهذه على العموم الملاحظة والأخرى هي في نفسي ولها التقدير .

طبعا الدكتور الهدلق والدكتور الهادي توليا عني الدفاع جزئيا عن ابن الاثير وأنا متفق معهما وأعتقد أن الدكتور الهدلق أيضا متفق معنا في أن الرجل وإن صنع هذا فهو لم يكن واحدا أو وحيدا فيما صنع وليس هذا في بابه في ذلك الزمن عيبا .. كلهم صنعوا ذلك .. اذن هذا لا يعنينا كثيرا .. يعنينا أن تراثهم اصبح بين أيدينا بشكل أو بأخر ولكن لا ينفي هذا حقيقة أن الرجل له اجتهادات شخصية ليست عند غيره وخصوصا في تعرضه بالشرح والتأويل للآيات القرآنية وبهذه المناسبة أحب أن اقول إن النماذ ج التي حللت من ابن الأثير هي جميعا نماذج قرآنية ولكن هذا لا ينفي أو لا يعني مطلقا أن الظاهرة ظاهرة قرآنية وحسب وأنها بحثت على هذا المستوى فحسب بل اقول إنها بدأت خارج النص القرآني أولا لأن شواهدها الأولى عند المتقدمين كانت شعرية ، وكان هناك نص أو إشارة دائمة متكررة في السابق إلى ابيات ثلاثة لامرىء القيس انتقل فيها بين الضمائر الثلاثة بيت يتحدث فيه بضمير ثم ينتقل منه في التالي إلى ضمير ثم الثالث إلى الضمير الثالث .. فهذا مسجل قبل أن يمارس ابن الأثير عمله ، فهو إذن نمط لا يتعلق بالنص النثري أو النص القرآني ولكنه متعلق بالخطاب الأدبي بأشكاله المختلفة ولذلك نجد متأخرا جدا مثل عبد الغني النابلسي مثلا في نفحات الأزهار لا يورد نصا نثريا قط .. لا من النثر البليغ ولا من القرآن الكريم .. وكل نماذجه على أشكال الالتفات التي جمعها بنفس الطريقة .. كلها من الشعر والطريف أنها من الشعر المتأخر جدا .. يعني من القرون الأخيرة ومن المعاصرين له ومن شعره هو نفسه شخصيا .. وهذه طريقة أنه يتأمل شعره في ضوء مفهوم الالتفات ويعطي نماذ ج من شعره فيقول وأنا قلت كذا من هذ الباب .. إذن فالالتفات ينسحب على الخطاب الأدبي بعامة في أشكاله المختلفة على مر العصور وإلى وقتنا الراهن ، ونكره أن يمتد تصور الالتفات كأداة فاعلة في تحليل الخطاب الأدبي المحدث في أشكاله أو أجناسه الجديدة بحيث ينبسط على عمل روائي متكامل أو قصيدة طويلة لأحد الشعراء المعاصرين .. كل هذا وارد بطبيعة الحال وإلا لما كان لي أن أجهد نفسي هذا كله من أجل أن أقف على هذه الحقيقة ..

نحن نتحدث عن جماليات الشعر وجماليات القصة في وقتنا الراهن ولكن نفتقد مضامين لفكرة الجماليات وبهذه المناسبة اشير إلى الفكرة أو السؤال الذي طرح عن المعنى الجميل والمعنى الفاضل .. هل المعنى جميل أو المعنى فاضل ؟ .

المعنى الفاضل معنى جميل .. والمعنى الجميل معنى فاضل .. لكن القضية ليست في هذا ولا ذاك .. ليس هناك معيارية مقصودة للمعنى المقصود ، إن هذا المعنى كيف يمكن

تحققه وهو أوسع نطاقا من الصيغة في نسقها الطبيعي المضطرب .. وليس هنك معيار يحكم على الصيغة في حالة من حالاتها بأنها أفضل من صيغة أخرى إلا بقدر ما توحي أو تلفت إلى المعنى المقصود في هذا السياق على التحديد وتسقط سقوطا باهرا ايضا إذا وردت في سياق آخر كان يقتضي منها أن توحي إلى معنى مغاير فأوحت بمعنى مباشر فعندئذ تسقط .. الهدف ليس في معيارية ولكن في وظيفة الأداء اللغوية في توصيل أو الايحاء بالمعنى .. يعني الأستاذ الفاضل الدكتور تمام وسع فيما يبدو لي من أشكال الالتفات في الأمثلة التي قدمها وأنا قلت في كلمتي حتى في العرض إنني في هذه الحالة أكاد أرى أن الخطاب الأدبي سيصبح كله واقعا في دائرة الالتفات بمعنى أو بآخر .. وهناك فكرة الدكتور الهادي وهي أن الالتفات في النصوص الابداعية .. وأنا أقول للدكتور الهادي أنه يمكن أن يحدث التفات حتى في غير ما ندعي انه إبداع أدبي .. أنا لو سألت شخصا .. هل قرأت هذا الكتاب ؟ .. فأجاب .. له أن يجيب بثلاث إجابات .. إما أن يقول نعم ويسكت وإما أن يقول نعم قرأته ، وإما أن يقول نعم قرأت هذا الكتاب .. هذه ثلاثة احتمالات واردة تماما وأنا على يقين أنها ليست متساوية على الاطلاق فيما تلفت إليه من دلالة .. نعم وحدها ثم نعم قرأته .. ثم نعم قرأت هذا الكتاب .. هل التكرار الذي تم والذي يعد في بعض التصورات ثرثرة وبعض ملاحظات وردت في هذا .. أنه ثرثرة في اللغة وتزين لماذا .. لماذا هذه الثرثرة .. هذه الثرثرة ليست ثرثرة ولكنها وظيفة دالة دلالة لابد من الاهتمام بها لأنها لافتة إلى أشياء وليست عبثا مطلقا فنعم إجابة .. نعم قرأته .. فالقراءة ملحوظة والالتفات إلى القراءة .. نعم قرأت هذا الكتاب كأن الشك توارد لذهن المجيب من أنه قد يفهم السائل أنه قرأ ولكن ليس هذا الكتاب على التعيين فهو يصر على تركيز العبارة من نص السؤال .. نعم قرأت هذا الكتاب . إذن هذا التفات على نطاق الخطاب إجمالا وليس الخطاب الأدبي على التحديد وفي هذه الحالة أنا أقول إن هذا يجعل الامر منفرطا تماما لا يمكن أن يضبط ولا يؤخذ في الحسبان كأنه اجتهاد لحظي في كل مرة يمكن أن يواجه فيها الإنسان صيغة أو استخداما لغويا من هذا النوع .

أما عن مظاهر الالتفات في اللغات الأخرى فإن كل لغة فيها الالتفات لأن الالتفات متعلق بالظاهرة المعنوية كما قلنا وكل الناس يفكرون وكل الناس لديهم حشد من المعاني اكثر مما يطيقون التعبير عنه بالكلام لابد أن يكون هذا موجودا ولكن نحن أصررنا من البداية على أنها ظاهرة عربية من حيث التناول حتى نوفر وقتا في البحث عن أصولها الأجنبية إذا كانت لها أصول وذلك لأن الشواهد المتواترة تقطع بعربية الظاهرة والانتباه اليها وبعربية تحليلها أو تفسيرها .

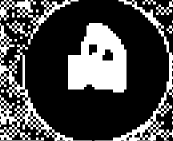
الدكتور كمال قال : إن الصيغة الأولى معيارية .. في الالتفات الصيغة الأولى ليست

معيارية لا تؤخذ على انها معيارية بدليل أنها من الطبيعي أن تقرأ وتفهم .. هذا ما يحدث في الغالب وأنا أشرت إلى فاتحة الكتاب على أنه خطاب كثير التوارد والتردد ومع ذلك لا نلتفت إلى مافيه من التفات إلا بوعي خاص وبفكر خاص .

إذن العبارة الأولى أو الصيغة الأولى ليست معيارا سنرد إليه الصيغة الثانية بالعكس .. الصيغة الأولى الواردة مستبطنة في هذه الصيغة دون أن يلتفت الإنسان إلى هذا الانحراف والانكسار .. تقرأ الفاتحة وتفهم كل المعنى الذي يراد تقريبا .. لكن لا تفهم خصوصية المعنى إلا عندما تلتفت وهذا هو المهم ..

لا تفهم الخصوصية إلا عندما تلتفت إلى هذا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب كانحراف من نسق لغوي إلى نسق آخر في صلب الخطاب الواحد عندئذ تتفتح إمكانية الفهم الآخر . لكن إذا لم تتفتح سيبقى هناك شيء يمكن فهمه . على كل حال أنا أعتقد بهذا أكون قد أجبت .. طبعا الأستاذ الخزندار أيضا توسع في معنى الالتفات وقد تكلمت عنه في سياق آخر ولذلك أكتفي بهذا وأعود فأشكر حضراتكم على حسن استماعكم وعلى مشاركتكم الطيبة المثمرة .

***



الدكتور صلاح فضل
جامعة عين شمس

١ ـ مدائن التوشيح :

■ جاء فى رسالة اسماعيل بن محمد الشقندى فى فضل الأندلس : « أما إشبيلية فمن محاسنها اعتدال الهواء ، وحسن المبانى ، وتزيين الخارج والداخل ، وتمكن التمصر ، حتى إن العامة تقول : لو طلب لبن الطير فى إشبيلية وجد . ونهرها الأعظم الذى يصعد المدّفيه اثنين وسبعين ميلا ثم يحسر ، وفيه يقول ابن سَفَر :ــ

شــق النسيــم عليــه جيــب قميصــه
فـانســاب مــن شطيــه يطلــب ثــارهُ
فتضــاحكــت ورق الحمــام بــدوحــهــا
هُــزءًا فضــمَّ مــن الحيــاء إزارهُ

وزيادته على الأنهار كون ضفتيه مطرزتين بالمنازه والبساتين والكروم والأنسام ، متصل ذلك اتصالا لا يوجد على غيره .

وقد سعد هذا الوادى بكونه لا يخلو من مسرة ، وأن جميع أدوات الطرب وشرب الخمر فيه غير منكر ، لاناه عن ذلك ولا منتقد ، مالم يؤد السكر إلى شر وعربدة . وقد رام من وليها من الولاة المظهرين للدين قطع ذلك فلم يستطيعوا إزالته . وأهله أخف الناس أرواحا ، وأطبعهم نوادر ، وأحملهم لمزاح بأقبح ما يكون من السب ، قد مَرَنوا على ذلك ، فصار لهم ديدنا ، حتى صار عندهم من لا يتبذل فيه ولا يتلاعن ممقوتا ثقيلا . وقد سمعتُ عن شَرَف إشبيلية ــ وهى غابة غناء على مشارفها ــ فذكرها أحد الوشاحين فقال :ــ

إشبيليــا عــروس وبــعلــهــا عبــاد
وتــاجــهــا الشرف وسلكــهــا الــواد .[١]

---

(١) انظر : فضائل الاندلس واهلها : رسائل ابن حزم وابن سعيد والشقندى . تحقيق ونشره . صلاح الدين المنجد ، بيروت ١٩٦٨ . صفحة ٥٠/٥١ .

فى مثل هذه المدينة الموشحة ، بخواصها المادية والمعنوية ، بنسقها الطبيعى ونزقها الأخلاقى ، ولدت الموشحة الاندلسية . ولن يكون من قبيل الصدفة أن نجد تراسلا شيقا بين جماليات المكان وملامح الإنتاج الفنى الذى تخمر فى حضنه وتشرب روحه ، وتشكل بطابعه . ومع أننا سنضرب صفحا عن المنظور التاريخى المشبع فى قراءة طرف من تراث هذا الجنس الأدبى الفذ ، إيثارا لمقاربة نصه النقدى الفريد ، الذى تأسس على بعد الاف الأميال فى مصر على يد ابن سناء الملك فى كتابه « دار الطراز » ، إلا أننا سنجد تطابقا مدهشا بين جملة الملامح الأسلوبية البارزة للموشحة ، وبين هذه الصورة الطريفة للمدينة المطرزة اللعوب ، وكأنها فى بنيتها « تجريد موقعى » كما يقول أصحاب النظرية المحدثة التى ترمى إلى الربط بين البيولوجيا واللغة على أساس التشكل الهندسى ..

وأول ما يبدو هُنا فى الموشحة هو انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة المشرقية وخروجها عن إطاره ، وهو انحراف أندلسى فى صميمه ، أدت إليه ضرورات الزمان والمكان ، وتجلى فى ثلاثة مستويات متراكبة : موسيقية ولغوية وأخلاقية . ومن ثم فإن الجهد النقدى الضائع الذى يتكلفه بعض الباحثين ، للمباعدة بين الصفة الأندلسية والموشحات ، بإرجاعها إلى أنماط المسمطات والمخمسات المشرقية يغيب عنه الوعى بشبكة العلاقات النصية والتاريخية معا . وكان ابن سناء الملك صريحا وقاطعا فى تحديده لهذه النسبة من أول سطر فى كتابه : « وبعد ، فإن الموشحات مما ترك الأول للآخر ، وسبق بها المتأخر المتقدم ، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق ، وغادر بها الشعراء من متردم ».[2] وقد وضح ابن بسام من قبله فى الذخيرة هذه النسبة قائلا : « وكانت صنعة التوشيح التى نهج أهل الأندلس طريقتها ، ووضعوا حقيقتها ، غير مرقومة البرود ، ولا منظومة العقود ، فأقام عبادة بن ماء السماء منآدها ؟ وقوم ميلها وسنادها ، فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه ، ولا أخذت إلا عنه ».[3]

ونقرأ خبرا يورده ابن سعيد فى « المقتطف » يقول : « سمعت الأعلم البطليوسى ، يقول إنه سمع ابن زهر يقول : ما حسدت وشاحا على قوله إلا ابن بقّى حين وقع له :

أما ترى أحمد　　فى مجده العالى　　لا يُلحق
أطلعه المغربْ　　فأرنا مثله　　يا مشرق ».[4]

---

(٢) ابن سناء الملك : دار الطراز فى عمل الموشحات . تحقيق ونشر . د . جودة الركابي . دمشق ١٩٤٩ . صفحة ٢٣ وما يليها .

(٣) ابو الحسن علي بن بسام الشنتريني : الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة . تحقيق د . إحسان عباس . القسم الأول . المجلد الأول . بيروت ١٩٧٩ صفحة ٤٦٩ .

(٤) ابن سعيد الأندلسي . المقتطف من ازاهر الطرف . تحقيق د . سيد حنفي . القاهرة ١٩٨٣ . صفحة ٢٥٦ .

واحسب أن ابن زهر ، وهو الوشاح المتفنن ، قد باح فى هذا الاعتراف بسر حسده لابن بقّى ، لا لأنه قد أبدع فى مدح أحمد هذا بمالا نظير له ، بل لأنه قد عبر عن مكنون سريرته بتحدى المغرب للمشرق بهذا اللون من التوشيح وكأن الممدوح قد أصبح هو الوطن ، ومدحية ابن بقّى هى فن التوشيح . وإذا ألقينا نظرة شاملة على تراث الموشحات ، الماثل فى دواوين الشعراء ومجموعات الوشاحين ، مما سجل كتابة وبقيت مخطوطاته ، نجد طبقا لأوفى مجموعة حتى الآن ، وهى « ديوان الموشحات الأندلسية » ،[5] الذى قام بجمعه وتصنيفه الدكتور سيد غازى أن عدد هذه الموشحات المحفوظة يصل إلى ٤٤٧ موشحة ، لسبعين وشاحا ، تتوزع بين العصور الأدبية على الوجه التالى :ـ

العصر	عدد الموشحات	الوشاحون
العصر الأموى	٢	١
عصر الطوائف	٧٨	١٣
عصر المرابطين	١٠٧	١٥
عصر الموحدين	١٥٧	٣٠
العصر الغرناطي	٥٥	١١
عصر مجهول	٤٨	—

وفى مقابل هذا نجد بيانًا إحصائيا آخر بعدد الوشاحين من أندلسيين ومشارقة ، ممن أوردهم الصفدي فى « توشيع التوشيح »[6] فيصل أهل المغرب إلى ٣٢ وشاحا وأهل الديار المصرية إلى ١٠ وشاحين والشام ٤ ؛ ومعنى هذا ـ من الناحية الكمية ـ أن عدد الوشاحين المشارقة ، وكلهم متأخرون زمنيا أقل من نصف وشاحى الأندلس ، وكلهم كان يحتذى عن قصد معلن النموذج الأندلسى كما سنرى بالتفصيل عند الحديث عن مبدأ التناص الذى تقوم عليه بنية الموشحة ويمثل حدا فاصلًا يجعلها جنسا أدبيا مخالفا للقصيدة ، لكنه جنس مهجن ، يضرب بجذوره فى ثقافات عديدة ، ويشبع حاجات إنسانية وجمالية لم تكن ماثلة فى العصور الأولى للثقافة العربية ويتسم بقدر من الحرية الإبداعية التى كانت تعكس حرية المجتمع وازدواجيته البشرية .

---

(٥) سيد غازي ديوان الموشحات الأندلسية . المجلد الأول . الاسكندرية ١٩٧٩ صفحة ١٤ .

(٦) صلاح الدين خليل بن ايبك الصفدي : توشيع التوشيح . تحقيق البير حبيب مطلق . بيروت ١٩٦٦ . صفحة ٣٢/٣١

٢ ـ تنضيد البنية الموسيقية :

يتمثل انحراف الموشحة الموسيقى فى ثلاثة مبادىء : الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلا من البحر ، ومزج البحور فى الموشحة الواحدة ، وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب لا على الوزن العروضي فحسب . وعندما نقرأ نص ابن سناء الملك عن هذه المبادىء نجد أنها ليست مجرد رخص من حق الوشاح أن يفيد منها ، بل هى معالم مائزة للموشحة ، لو عدل عنها وقوم انحرافها عاد إلى جنس الشعر المقصد وأنتج موشحا شعريا مرذولا . وهذا مالم يستوعبه بعض الباحثين حتى الآن ، ممن يصرون على قص زوائد الموشحات وتطويعها القسرى لعروض الخليل ، وإخماد ثورتها الموسيقية . يقول ناقدنا فى « دار الطراز » : والموشحات تنقسم قسمين : الأول ماجاء على أوزان أشعار العرب ، والثانى مالا وزن له فيها ولا إلمام له بها . والذى على أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما مالا يتخلل اقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة عن الوزن الشعرى ، وما كان من الموشحات على هذا النسج ـ أى مطابق لأوزان الشعر ـ فهو المرذول المخذول ، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات ، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء ، ومن أراد أن يتشبه بمالا يعرف ، ويتشبع بمالا يملك .. والقسم الآخر ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعرا صرفا وقريضا محضا . فمثال الكلمة قول ابن بقّى :ـ

صبرت والصبر شيمة العانى ولم أقل للمطيل هجرانى معذبى كفانى

فهذا من المنسرح وأخرجه منه قوله : معذبى كفانى . ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية فى وزن ، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وقافيتها كقوله :ـ

يا ويح الصب إلى البرقِ له نظرُ وفى البكاء مع الورقِ له وطرُ

والقسم الثانى من الموشحات هو مالا مدخل لشىء منه فى أوزان العرب ، وهذا القسم منها هو الكثير ، والجم الغفير ، والعدد الذى لا ينحصر ، والشارد الذى لا ينضبط » وابن بسام يصف أوزان الموشحات بأنها « أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها فى الغزل والنسيب ، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة » ثم يعقب قائلا » : وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا

الديوان ، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب » ولهذا لا يُورِد شيئًا من الموشحات في موسوعته الأدبية الأندلسية الكبرى ، ومع اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلا من البيت ، إلا أنها ترتكز على فكرة التنضيد المتساوق المتوازي ، فتبتدع نسقا مرتبا وتحافظ عليه ، فهي وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية ـ مثل الشعر الحر ـ إلا أنها تعمد إلى تكرار النمط الذي تتخذه وتلتزم به ، بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة ، ولها في اختلاف الأطوال عدة أنماط ، أوضحها المرعوس والمذيل والمجنح ، مثال المرعوس :ـ

أقم عذري	فقد أن ان اعكف
على خمر	يطوف بها أوطف
كما تدري	هضيم الحَشَى مُخطف

إذا ما ماد / في مخضرة الأبراد
رأيت الآس / بأوراقه قد ماس

ومثال المذيل :ـ

ما حوى محاسن الدهر	إلا غزال
معرق الخدين من فهر	عم وخال
نسبة للنايل الغمر	وللنزال
فأنا أهواه للفخر	وللجمال

وجهه وجه طليق / للضيوف مشرقُ
ويد تسطو على الأسد فتفرقَ

مالا يحتمله التلحين ، ولايمشي به إلا بأن يتوكأ على لفظة لامعنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازا للمعنى ، كقول ابن بقي :

من طالبٌ / ثار قتلى ظبيات الحدوجِ / فتانات الحجيج

فإن التلحين لايستقيم إلا بأن يقول «لا لا» بين الجزءين الجيميين من هذا القفل ومن ثم فإن ابن سناء الملك يرى أن عروض الموشحات يعتمد أساسًا على التلحين الموسيقى ، ويعترف بأن هذا هو الذى حال بينه وبين محاولة القيام بدور الخليل بن أحمد في ضبط

أنماط الموشحات الموسيقية فيقول : «وكنت اردت أن اقيم لها عروضًا يكون دفترا لحسابها ، وميزانًا لأوتادها وأسبابها ، فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر ، فما لها عروض إلا التلحين ، ولاضرب إلا الضرب .. فبهذا يعرف الموزون من المكسور ، وأكثره مبني على تأليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواه مجاز .

ولعل هذا مايعطي للوشاح الموسيقار ميزة على غيره ، ويجعلنا ندرك سر النادرة التي تروى عن ابن باجة ، صاحب التلاحين المشهورة ـ كما يقول ابن سعيد ـ عندما ألقى على إحدى قينات ابن تيفلويت موشحة فيها :

جَـرِّر	الـذيـل	أيَّمـا	جـرّ
	وصـل	السكـر	منـك	بـالسكـرِ

فطرب الممدوح ، ولما اختتمها بقوله ، وطرق سمعه في التلحين :

عقـد	اللـه	رايـة	النصر
	لأميـر	الـعـلا	أبـي	بكـر

صاح واطرباه ، وشق ثيابه ، وقال : ما أحسن مابدأت به وماختمت ، وحلف بالأيمان المغلظة أن لايمشي في طريق إلى داره إلا على الذهب ، فخاف الحكيم ابن باجة سوء العاقبة ، فاحتال بأن جعل ذهبًا في نعله ، ومشى عليه[7] ».

واحسب أن التلحين لم يجبر في حالة هذه الموشحة كسرها العروضي ، بل جبر كسرها الدلالي ، وجعلها ترقى من مجرد كلمات عادية مما جرت به عادة المدائح إلى أن تصبح مما تشق عليه «مصونات الجيوب» فينثال منها الذهب النضار .

٣ ـ تداخل المستويات اللغوية :

يدور عمود الشعر في النقد العربي القديم على نظرية النقاء اللغوي ، مما يتطلب قدرًا عاليًا من بكارة اللغة ، وجزالة اللفظ ، وشرف المعنى ، والتئام النسيج ، بحيث تنتمي القصيدة إلى مستوى لغوي رفيع وفريد ، دون خلط أو تفاوت . وكلما أمعنت في صبغتها البدوية الأصيلة اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد والبلاغيين في جملتهم ،

(٧) ابن سعيد ، المرجع السابق ، صفحة ٢٥٧ .

واكتسبت درجة عالية من النبل والصفاء . وتأتي الموشحة ، لا لتخرج على هذا العمود الشعري فحسب ، بل لتكسره وتتخذ مسارًا مضادًا له ، فتبنى على تداخل المستويات اللغوية ، إذ تجمع في نسيجها بين ثلاثة خيوط ؟ الفصحى المعربة ، والعامية الملحونة ، والأعجمية الرومية . ويصبح هذا التداخل شرطًا لاتتحقق بدونه ، ثم تستقر تقاليد الموشحة . فيخصص الجزء الأخير منها وهو الخرجة للمستويات العامية والأعجمية ، لكنه هو الجزء الأهم في البنية ـ كما سنتبين فيما بعد ـ ويظل التفاوت اللغوي الخصيصة الشيقة والفارقة بين القصيدة والموشحة . ويرى الدكتور عبد العزيز الأهواني أن تفاوت المستوى اللغوي بين الموشحة والخرجة هو الذى كان يؤدي إلى إبراز جوانب الجمال والانطلاق في التعبير ، وأن هذا لم يكن يتوفر في الأزجال التي تنتمي كلها لنفس المستوى العامي ، ولا في القصائد بطبيعة الحال ، ثم يقول : «ولكن خرجة عند ابن قزمان بلغت حدا من الروعة ودقة الإحساس قل أن نجدها إلا في النادر من أشعار الأمم وأغاني الشعوب ، وهى على لسان امرأة مستعارة فيما يرجح ، يقول :

كم من شبيهة قمر
قامت تغنّي لك
ولن تحدث بشر
إلا بتبجيلك
وإن أردت السفر
نجي نغني لك
أنا نكن لك شفيقْ
يا من بَلى بيَّ
إن خفت وحش الطريق
انظر لعينيَّ[8]

ويقول صفي الدين الحلي ، في كتابه العاطل الحالي :

كان ابن غُزْلة ، الشاعر المغربي ، وهو من أكابر أشياخهم ، ينظم الموشح والزجل والمزنَّم ، أي المخلوط ، فيلحن في الموشح ، ويعرب في الزجل ، تقصدًا منه واستهتارًا ،

---

(٨) عبد العزيز الأهواني : الزجل في الأندلس . القاهرة ٩٥٧ صفحة ٣٩ .

ويقول إن القصد من الجميع عذوبة اللفظ وسهولة السبك ، وكان ابن سناء الملك يعيب عليه ذلك ، فمن موشحاته المزنمة الموشحة الطنانة المشتهرة ، الموسومة بالعروس ، التي نظمها عند عشقه رميلة ، أخت عبد المؤمن خليفة الموحدين وملك الأندلس ، وقتله الملك بسببها لتوهمه من مطلعها ومايليه اجتماعه بها ، والواقعة مشهورة ، وكان حسن الصورة ، جميل القدر ، ذا عشيرة ، وكانت هي أيضًا جليلة القدر ، جميلة الخَلق ، فصيحة اللسان .

ومثال المجنح :

سبحان باريه   بدعا بلا مثل
كالظبي في التيه   والغصن في الشكل
ياعاذلي فيه   أسرفت في العذل

أما مزج البحور فهو أيضًا من خواص البنية الموسيقية للموشحات ، ومظهر بارز من مظاهر كسرها للإطار العروضي للقصيدة . يقول ابن سناء الملك : «وقسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته ، مخالفة تتبين لكل سامع ، ويظهر طعمها لكل ذايق ، كقول بعضهم :

الحب يجنيك لذة الغَزَلْ
واللوم فيه أحلى من القُبَلْ
لكل شيء من الهوى سبب
جَدّ الهوى بي وأصله اللعب
وإن لو كان جَدٌّ يغني
كان الإحسان من الحسنِ

فها أنت ترى مباينة الأقفال للأوزان في الأبيات مباينة ظاهرة ، ومخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة ، وهذا القسم لايجسر على عمله إلا الراسخون في العلم من أهل هذه الصناعة ، ومن استحق منهم على أهل عصره الإمامة ، فأما من كان طفيليًا على هذه المائدة فإنه إذا سمع هذا الموشح ، ورأى مباينة أوزان أقفاله لأبياته ظن أن هذا جائز في كل موشح ، فعمل مالايجوز عمله ، ومالايُمشّيه التلحين له ، وتظهر فضيحته فيه وقت غنائه .

وهنا نصل إلى المظهر الثالث لخواص بنية الموشح الموسيقية ، وهو الاتكاء الرئيسي على التلحين ، حتى إنه هو الذي يجبر كسورها العروضية ، ويكمل مسافاتها الإيقاعية ، فإذا قرأت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبط أنغامها

ولا وزن ينتظمها ، فإذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية والتكملات اللحنية ماتصح به ، وفي هذا يقول صاحب الطراز : «والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين : لاحظ ولوعه بالتقسيمات الثنائية ـ قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق .. وقسم مضطرب الوزن ، مهلهل النسج ، مفكك النظم .. وماكان من هذا النمط ، فما يعلم صالحه من فاسده ، وسالمه من مكسوره إلا بميزان التلحين ، فيجبر التلحين كسره ، ويشفي سقمه على أن هناك من الموشحات ممايستقل التلحين به ، ولايفتقر إلى مايعينه عليه ، وهو أكثرها ، وهناك تنظم فيه الأزجال الرائعة الفائقة ثم يذكر قسمًا من موشحة أولها :

من يصيد صيدا ★ فليكن كما صيدى ★ صيدى الغزالة ★ من مراتع الأُسْدِ[9] .

ويرى الأهواني أيضا أن هذا الخلط في المستويات اللغوية لم يقتصر على الخرجة فحسب ، بل إن الوشاح الأول ، الذى كان قريب العهد بالأصل المشترك لكل من الخرجة والزجل ، وهو الأغنية العامية ، لم يكن حريصا في فنه على أن ينقى إنتاجه من العناصر العامية في جميع مقطوعاته ، وأن موشح العروس الذى أضرب ابن سناء الملك عن إيراده في كتابه ، لأن صاحبه لم يلتزم اللغة الفصيحة في مقطوعاته ؟ إذ خلط الفصيح بالعامي في صلب الموشحة لا في خرجتها فحسب ، لم يكن ظاهرة مفردة ، وقد اعتبرت شذوذا وخروجا على الأصول في العصور المتأخرة ، وإن كانت مألوفة في العصور الأولى للتوشيح [10] .

ومع ان هذا التداخل كان أوضح في الموشحات المسموعة ، قبل مرحلة تسجيلها الكتابى ، التى تخضع فيها بمنطق الكتابة نفسها لإجراءات التصويب اللغوى المثقف ، فانه نسبة الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية تظل مرتفعة في مجموعة ديوان الموشحات التي عرضنا لها من قبل ، فمن بين ٤٤٧ موشحة تصل الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية إلى قرابة مائتين ، مما يعد دليلا بينا على مدى شيوع هذا التداخل ، واستمرار معالمه عبر الثقافة التقويمية المكتوبة ، الأمر الذى يجعل عالما متمكنا مثل الدكتور إحسان عباس يقول :

«إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربي في إيثار الايقاع الخفيف ، الذى يقرب

---

(٩) صفي الدين الحلي : العاطل الحالي ، نقلا عن محمد زكريا عناني ، الموشحات الاندلسية ، الكويت ١٩٨٠ ، صفحة ١٢٣ / ١٢٤

(١٠) عبد العزيز الأهواني : المصدر السابق ، صفحة ٤٩

الشقة بين الشعر والنثر ، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيرا ، ذلك أننا نقول حقا إن الموشح معرب ، ولكن الاسكان بالوقف في التجزئات القصيرة ، واختيار الألفاظ التي لا تظهر حركات الإعراب في أواخرها ، أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة ، ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج»(١١) .

أما نثرية الموشح ، نتيجة لهذا الخلط في المستويات اللغوية ، فلنا عود إليها مرة أخرى عند الحديث عن تعدد الأصوات والحوارية في التناص ، وسنجد أنها ليست نثرية الكلام الدارج كما توهم الدكتور إحسان ، ولكنها لون من الشعرية مخالف لما تعهده القصيدة من شعرية المستوى اللغوي الواحد ، وحسبنا الآن أن نتأمل دلالة هذا الانحراف اللغوي عن عمود الشعر العربي ، وهي دلالة عريضة نجتزىء منها بملمحين : أحدهما يتصل بطبيعة تطور الأجناس الأدبية الشعرية في اللغة العربية ، والآخر يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية ولأبنية الوعي الاجتماعي ، وقد فطن ابن خلدون إلى الملمح الأول عندما جعل الزجل استفحالا وتفاقما لسهولة الموشح وعامية بعض أجزائه فقال : «ولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس ، وأخذ به الجمهور لسلاسته ، وتنميق كلامه ، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية ، من غير أن يلتزموا فيها إعرابا ، واستحدثوه فنا سموه بالزجل ، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة»(١٢) .

وقد يختلف الباحثون المحدثون مع ابن خلدون في تصور طبيعة هذا التوالد بين الأجناس إلا أنهم لابد أن يحمدوا له صبغة الشرعية التي يضيفها على الفنون المهجنة ، عندما يتحدث عن بلاغتها ، ويصف لغتها طبقا لمعجمه الخاص بأنها حضرية .

واللافت للنظر ، أن نقاد التوشيح ، وعلى رأسهم ابن بسام ، مع قلة إشاراته وكثافتها ، وابن سناء الملك المنظر الدقيق ، قد فطنوا لخاصية القصد في تداخل المستويات اللغوية ، فيقول ابن بسام عن الموشح الأول : « يأخذ اللفظ العامي والعجمي ، ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشحة .. هذا هو الأمر البارز في عمل الوشاح عنده ؛ الاتكاء على القطعة

---

(١١) إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي ، الجزء الثاني ، بيروت ١٩٧٤ صفحة ٢٤٤ .

(١٢) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحقيق د . علي عبد الواحد وافي ، القاهرة ، بدون تاريخ ، الجزء الثالث ، صفحة ١٣٥٠

العامية أو الأعجمية وبناء الموشح فوقها . أما ابن سناء الملك فيضع شروط الخرجة ويحدد وظائفها قائلا : ـ

« والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح ، والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف ، قزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من ألفاظ العامة ، ولغات الداصة ـ أي اللصوص ـ فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكون موشحا ، اللهم إلا إذا كان موشح مدح ، وذكر الممدوح في الخرجة »[١٣] .

« وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ ، بشرط أن يكون لفظها أيضا في العجمي سفسافا نفطيا ، ورماديا زطيا ، ومعنى هذا أنه يشترط في المستوى اللغوي الذي تنتمي إلى حقله ألفاظ الخرجة أن يكون مرتبطا بالطبقات الدنيا من المجتمع من اللصوص والسكارى وأهل المجون والعجم ، أو يكون مرتبطا بلوازم النساء والفتيات والمغنيات ، مما يجعل مفارقته لحديث الرجال هو العامل الفعال في توليد الطرافة ، وهنا تكمن الدلالة الاجتماعية لهذا التفاوت اللغوي ، ويمثل حضور هذه الطبقات إلى رواق الشعر ، بكل حيويتها وسخونتها وابتذال عباراتها فضيحة الموشحات ومجدها معا ، ومنبع الشعرية الجديدة فيها ، فهي أول جنس أدبي عربي يسمح بدخول الناس من غير البدو ، أبهاء الشعر دون حرج أو تكلف ، لهذا عانت الموشحات من النفي والاضطهاد ، وحرمت من دخول الموسوعات العربية الأولى ، ونشبت مفارقة ضخمة لا تزال تحير المؤرخين في شخصية مثل ابن عبدربه ، يذكر اسمه من أوائل الوشاحين ، بل ينسب إليه ابتداع هذا الفن ، ثم نتصفح موسوعته الكبرى « العقد الفريد » ـ على ما فيها من تنضيد ، وتقسيم يعتمد على التطريز التأليفي ، والتزيين بالمجوهرات الغالية ، أو نقرأ ديوانه ، فلا نعثر فيهما على أي أثر لهذا الابن الضال ، وهو التوشيح .

وينبغي لنا ، حتى لا نتواطأ مع هذا الموقف ، أن نورد بعض أمثلة الخرجات العامية والأعجمية ، مما حرص على تسجيله ابن سناء الملك ، أو اكتشف في المصادر الأخرى ، وذلك مثل موشح « يطفي وجيبي » الذي يقول فيه ابن بقّي : ـ

انا وانتَ	اسوة هذا الهجر
بالصبر بتنا	مع انصداع الفجر
ومذ رحلتا	غنى الجوى في صدري

(١٣) ابن سناء الملك : المصدر السابق ، صفحة ٣١/٣٢ .

(سافر حبيبى   سحر وملدعتو   يا وحش قلبى فى الليل إذا افتكرتو)[14]

او موشح ابن سناء الملك نفسه الذى مطلعه : ـ

من اين يا بدو ى الترك   اتيت من اينْ
اراه يا هند احلى منكِ   فى القلب والعين

وتمهيده وخرجته : ـ

هيــهــات مــا لى عنــه مــهــربْ
صــادف منـــه غليــل مشــربْ
فــاسمـــع لمــا قــد جــرى لى واطــرب
وإن شربــت عليــه فــاشرب
(دفــع لى بــوســة فميــم المسـكِ
فيستــو ثنتيــن
لــو لا تخــاف ، إنــه منــى يبكــى
ليستــو ميتيــن)[15]

اوهذا الموشح الذى ورد لابن خاتمة ، وتحدث فيه عن محبوبه الرومى ، مثل الخرجة ، فقال : ـ

فى طاعة النديمِ   وفى هوى الحسانِ
عصيت كل عاذلٍ   ودِنتُ بافتتانِ
علقته غزالاً   للروم منتهاهُ
زناره استمالا   حلمى إلى صباه
إن قال لى مقالا   لم أدر ما عناه

او اشتكى همومى   لم يدر ما عنانى
فالقلب فى حبائلٍ   أيدى هواه عانى

---

(١٤) عدنان محمد آل طعمة . موشحات ابن بقي الطليطلي وخصائصها الفنية ، دراسة ونص ، بغداد ١٩٧٩ . صفحة ١٦٦ .

(١٥) ابن سناء الملك . المصدر السابق . صفحة ٨٧/٨٨ .

قل كيف يستريحْ   صب متيَّمْ
لسانه فصيح   والحب اعجمْ
ها حالتي تلوح   فهل مترجمْ

« صبــي عشقــت رومــي
وش تحفظ اللســان
الســاع مــا نشــاكــل
عاشق بترجمان »[١٦] .

اما الخرجات الاعجمية ، فسنكتفي منها بمثلين ، من نيف واربعين خرجة معلومة الآن ، أحدهما للأعمى التطيلي من موشح مطلعه : ـ

دمع سفوحٌ وضلوع حِرَار   ماء ونار
ما اجتمعا إلا لأمر كبار

وتمهيده وخرجته : ـ

لابد لي منه على كل حال
مولى تجنى وجفا واستطال
غادرني رهن أسى واعتلال
ثم شدا بين الهوى والدلال

ميو الحبيب انفرمو دى امار
كي نو آدى استار
نوبيس كي نو إي ييجار

وترجمته : حبيبي مريض بداء الحب
وكيف لا ..
الست ترى انه لن يئوب »[١٧] .

---

(١٦) ديوان ابن خاتمة . تحقيق محمد رضوان الداية . بيروت ١٩٧٢ صفحة ١٢٧
(١٧) ديوان الاعمى التطيلي . تحقيق د . إحسان عباس . بيروت ١٩٦٣ . صفحة ٢٦٢

وموشح ابن المعلم ، وخرجته : ـ

أنا ودنيا حسنت بمراهْ
ما المجد حيا كسنا محياه
فاشدو عليا بسحر سجاياه

بين يا سحاره ألبا كي استاكن بالبيجور
كواندو بيني بيدى آمور

وترجمته : تعالى يا سحاره الفجر الرائع الجمال
حين يطل يبتغي الوصال »[١٨] .

وربما يحملنا هذا المظهر الطريف للموشحات أن نقيم بينها وبين المدينة الأندلسية علاقة أيقونية ، على حد تعبير « بيرس » السيميولوجي الأول ، على أساس المشاركة النوعية بين المجتمع الأندلسي المختلط الأجناس ، الذى قامت فيه المرأة الرومية بدور الخرجة فى الموشحة ، وهو دور الأنثى الحاضنة ، وبين بنية هذه الموشحة نفسها ، عندما تعكس بصريا التكوين المادى والثقافى للبيئة الأندلسية المنضدة المهجنة ، المفعمة بالحيوية والخصوبة والشعر .

٤ ـ كسر النمط الأخلاقى :

فى لفتة بالغة الذكاء انتبه أبو تمام لعلاقة الفن باللعب والشعر بالفكاهة عندما قال : ـ

يُرى حكمة ما فيه وهو فكاهة
ويُقضى بما يقضى به وهو ظالم

بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما فطن إلى تداخل الجد والهزل فى نسيج القصيدة الشعرية : ـ

الجد والهزل فى توشيع لحمتها
والنبل والسخف والأشجان والطرب

ولكن هذا التوشيع لم يبلغ مداه ، ويفرض منطقه ، ويتأسس كجزء من نظام المقطوعة الشعرية إلا فى الموشحات . فكما خلطت بين ألحان الشعر ومستويات

(١٨) سيد غازي : المصدر السابق ، صفحة ١٩٥ .

اللغة بانحراف حاد عن نهج القصيدة عمدت إلى الإطار الأخلاقي الصلب الذى تكلس حول الإبداع الشعرى فأصابه بالجمود والنمطية فقفزت من فوقه ، ولعبت بقوانينه ، وجعلت العبث المحسوب من تقاليده ، واكمل هذا الصنيع دورة العبثية التى تخللت الأوزان والتراكيب ، فمزج الأنغام ، واستعمال العامية والأعجمية لعب فنى مبتدع لم يعرفه القصيد من قبل ، وطرافة دلالته تتلاقى مع طرافة الأدب المكشوف التى تتجلى فى الموشحة ، خاصة فى الخرجة ، وإن كانت كلها ـ كما يقول ابن سناء الملك ـ وكأنه يقنن ما لمحه أبو تمام ـ « هزل كله جد ، وجد كأنه هزل » فعلى حافة العلاقة المسنونة بين العقل والعبث ، والتعبير والتصوير ، تتراءى أمام الفنان أعمق مظاهر الحياة ، وأوضح معالم الوجود الفعلى للإنسان فى المجتمع ، دون تكلف أو ادعاء أو تصلب . هنا يصل خلط الأساليب الفنية إلى مداه ، وتدخل لمحات من الكوميديا المرحة إلى الأدب العربى ؛ إذ تتجاوز الموشحة النغم الغنائى المنفرد لتجسد موقفا ذا أبعاد اجتماعية ، ولنقرأ بعض نماذج هذا الخروج ، مما يطيقه حسُّنا الأخلاقى اليوم الذى أصبح أكثر تشددا وعصبية من حسّ أسلافنا ـ لندرك مداه وأهميته ، مثل قول ابن سهل فى موشحة مطلعها : ـ

يا لحظات للفِتَنْ   فى كرّها او فى نصيبْ
ترمى وكلى مقتل   وكلها سهم مصيبْ
اغربت فى الحسن البديع
فصار دمعى مُغربا
شمل الهوى عندى جميع
وادمعى أيدى سبا
فاستمعى عبدا مطيع
غنى لتعصى الرقبا
هذا الرقيب ما اسواه بظنْ
إشنْ لو كان الإنسان مريب
يا مولتى قم نعملو
ذاك الذى ظن الرقيب[19] .

(١٩) ديوان ابن سهل الأندلسى . تحقيق د . إحسان عباس . بيروت ١٩٦٧ . صفحة ٢٩٢ .

ويقول الكميت . وهو ابو عبد الله محمد بن الحسن البطليوس ، من موشحة مطلعها : ـ

لاح للروض على غُر البطاح　　　زَهَرٌ زاهِرٌ
وثنا جيدا مُنَعمُ الاقاح
زارني منه على وجه الصباح　　　أَرَجٌ عاطرٌ

وتمهيدها وخرجتها : ـ

وفتاةٌ فتنتُ بحسنها　　　وتثنيها
تشتكي طول جفاء خدنها　　　حين يؤذيها
وتغني برقيع لحنها　　　ومغانيها
« ذُبتُ والله اسىً ، نطلق صباخ　　　قد كسر نهدى
وعمل لى فى شفيفاتي جراح　　　ونثر عقدى »[٢٠]

ومما يثير الانتباه ان معظم هذه الخرجات الخارجة قد وردت على لسان امرأة أو فتاة ، وأنها تمثل طفرة فى سياق الموشحة ، لتحقق الى جانب تعدد الأصوات الذى سنعرض له فيما بعد المفارقة البينة بين المستويات الدلالية الجادة والعابثة ، وبهذا تختلف الموشحة عن قصيدة المجون فى الشعر العربى ، فكلها يتسم بهذا الطابع المتسق ، أما الموشحة فتشق النظام السائد وتزاوج بين حالات الحياة ، والى هذا يقصد ناقدنا عندما يقول : « والمشروع ، بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطرادا ، وقولا مستعاراً على بعض الألسنة : إما السنة الناطق او الصامت ، وأكثرها تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان » فإذا أضفنا إلى ذلك مالاحظه ابن رشيق القيروانى فى تعليقه على طريقة عمر بن أبى ربيعة فى وضع الغزل على لسان المرأة بقوله : ـ

« قال بعضهم ، أظنه عبد الكريم ، العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت ، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هى الطالبة والراغبة المخاطبة ، وهذا دليل كرم النحيزة فى العرب وغيرتها على الحرم »[٢١] . ادركنا لماذا اعتمد بعض الباحثين على هذا الملمح لتأكيد نظرية استخدام الموشحة للأغانى العامية التى تعكس عادات المجتمع الأندلسي ، نصف الأعجمي ، وطبيعة العلاقات فيه . وبهذا تعد الموشحة فى التحليل الاخير مظهرا للاحتكاك

---

(٢٠) لسان الدين بن الخطيب . جيش التوشيح ، تحقيق هلال ناجي ، تونس ١٩٦٧ صفحة ٩٤ .
(٢١) ابن رشيق القيروانى · العمدة فى محاسن الشعر و آدابه ونقده . جـ ٢ بيروت ١٩٨١ صفحة ١٢٤ .

الحضارى بين العرب والغرب . ومن العجيب أننا نجد ابن عربى مثلا ، فى بعض موشحاته الصوفية ، لايتورع عن استخدام الاشارات الحسية الصريحة ، وكأنها قدر الوشاح الذى لافكاك منه ، وشفرته التى لايستطيع الخروج عليها ، فيقول فى موشحة مطلعها : ـ

سالت جودَ فالق الإصباح
هل لى من سراحْ
فاح الندىُّ من غرف محبوبى
إذا كان ما بدا منه مطلوبى
فصيحت يا مناى ومرغوبى
حبيبى إن اكلت التفاحْ
جى واعمل لى اح » .[٢٢] .

ولكن الخرجة التى لقيت رواجا أكثر من غيرها ، وتداولها الوشاحون لاشتمالها على صُورة مجسدة ، هى تلك التى يقول فيها الوشاح : ـ

ومهاة تشبه القمرا
جفنها للناس قد سحرا
لست انسى قولها سحرا
قد نشب خلخالى فى حَلَقِى   ولباس جارنا خطفو[٢٣]

ومن الطريف أن هذا المظهر فى الموشحات هو الذى استهوى المشارقة أكثر من غيره ، واعتبروه مناط التجديد ، فأبدع فيه وشاحوهم بكثير من الظرف والرقة والاستخفاف ، وكان منهم بعض كبار الشيوخ والقضاة والفقهاء ، مثل ابن سناء الملك نفسه وصلاح الدين الصفدى والشيخ صدر الدين بن الوكيل وغيرهم ، كما أنه يمكننا أن نقول ان هذا الانحراف الأخلاقى للموشحات هو الذى أدى بقوة رد الفعل الى نشوء المكفِّرات ، وهى موشحات التوبة التى تنظم على نفس نسق الموشحة الأولى ، مما انتهى الى تقلص هذا الجنس الأدبى بتغير الظروف الموضوعية لعوامل الحريات الاجتماعية ، وانحصاره فى مراحلة الأخيرة فى الموشحات الدينية التى بقيت مثل شاهد القبور : مجرد أثر أخير لحياة حافلة ماضية .

(٢٢) سيد غازي : المصدر السابق ، الجزء الثاني ، صفحة ٢٧٤ ـ ٢٧٦ .
(٢٣) صلاح الدين الصفدي ، المصدر السابق ، صفحة ١٣٥ .

٥ ـ التناصّ والشعرية :

يقول « جريماس » في كتابه المشترك عن (السيميو طيقا) « كان الباحث السيميولوجي الروسي « باختين » أول من استعمل مفهوم التناص ، فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تتضمنه ، والتي يمكن أن تمثل تحولا منهجيا في نظرية التأثيرات ، لكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى الى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه ، ولعل عبارة « مارلو » التي يقول فيها إن العمل الفني لايتخلق ابتداء من رؤية الفنان ، وإنما من أعمال أخرى ، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة ، لكنها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر ، مهما كانت التحولات التي تجرى عليها »[٢٤] .

فإذا راجعنا « باختين » وجدنا لديه فصولا شائقة عن الشعرية وحوارية اللغة ، تلقى ضوءا غامرا يفيدنا في فهم خاصية التناص كما تتجلى في الموشحة ، إذ يقول :

« إن الشاعر محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة ، ..فعليه أن يمتلك امتلاكا تامًّا وشخصيا لغته ، وأن يقبل مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها ، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة ، لاشئ وآخر غيرها ، يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائيا ومباشرة عن قصد الشاعر ، ولايجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كلٌّ قصدى ووحيد ؛ إذ لاينبغى أن ينعكس لديه أى تنضد ولاتنوع للغات .. أما الناثر فإنه يسلك طريقا مختلفة تماما ، إنه يستقبل داخل عمله الأدبى التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك ، بل إنه يصير أكثر عمقا ، لأن ذلك يسهم في توعيته وتفريده »[٢٥] .

ولعل تعدد المستويات اللغوية في الموشحات ، والطابع الحوارى القصدى الذى تعتمد عليه ـ كما سنرى بالتفصيل ـ هما المسئولان عن وهم النثرية التى لوحظت فيها منذ نشأتها ، فابن سناء الملك يقول عنها : إنها نظم تشهد العين أنه نثر ، ونثر يشهد الذوق أنه نظم « أى أنها على المستوى البصرى تتراءى للقارىء كأنها نثر ، فإذا ما تلقاها وتذوقها أدرك شعريتها ، ويقول ابن خاتمة في وصف موشحة للقزاز « ومن أظرف ما وقع له في

---

(٢٤) A. J. Greimas. J. Courte's : Semiotica. Trad. Madrid 1982. Pag 227. 228.

(٢٥) ميخائيل باختين . الخطاب الروائي . ترجمة محمد برادة . القاهرة ١٩٨٧ صفحة ٦٥ .

خلالها من حسن الالتئام وسهولة النظام ما يندر وجود مثله في منثور الكلام » ويعلق على ذلك إحسان عباس بقوله : إن هذا أبرع نقد للموشحة الأندلسية ، فإن خروجها عن جادة التعقيد إلى أن تصبح كالأسلوب النثرى كأنها كلام عادى أمر هام فى نظر الأندلسيين يومئذ »[٢٦] . ولكننا لا نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن الموشحة يمكن إدراجها فى نسق الكلام النثرى العادى كما توهم هذه العبارات ، فخواصها الفنية أشد تعقيدا من القصيدة المطردة ، ولكن حوارية لغتها ضرب جديد من الأدبية لم يكن معهودا فى النظم العربى ، والالتئام الذى يتحدث عنه ابن خاتمة ليس من قبيل الاتساق المفترض مسبقا فى المستوى اللغوي الواحد ، ولكنه نوع من التئام الأضداد التى يعسر تلاقيها وتجاوبها بهذا القدر من السلاسة واليسر ، ومن ثم يصبح منبعا حقيقيا لشعرية غير مألوفة من قبل ، إن كثرة متطلبات النسق الموسيقي للموشحة غالبا ما يؤدى الى التكلف ، من هنا يصبح نموذجها الأمثل هو الذى يصفه ابن حزمون

بقوله : « ما الموشح بموشح حتى يكون عاريا عن التكلف »

فإذا تقدمنا خطوة أخرى فى كشف مفهوم التناص أمكن لنا أن نجد الموقع الصحيح لهذا الجنس الأدبى الذى يقوم على أساسه . ولنعتمد هذه المرة على تعريف الباحثة التى اشتهرت بأنها أبرز من قدمه للنقد الحديث ، وهى « جولياكر يستينا » إذ تقول : « إن الدلالة الشعرية تميل إلى معاني القول المختلفة ، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالا متعددة فى نفس الخطاب الشعرى ، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد الأبعاد ، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعرى المتعين ، ولنطلق على هذا التضاد اسم التناص ، وبهذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة ، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين ، وكل منها ينفى الآخر .. ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح « سوسير » فى الاستبدال خاصية جوهرية فى توظيف اللغة الشعرية هى امتصاص عديد من النصوص فى الرسالة الشعرية ، التى تقدم نفسها من ناحية أخرى كمجال لمعنى مركزى .. فإنتاج النص الشعرى يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفى نصوص أخرى »[٢٧] .

وإذا كانت القصيدة العربية تعيش وهم البكارة اللغوية ، عندما يشترط فيها نقديا نقاء

---

(٢٦) إحسان عباس ، المصدر السابق ، صفحة ٢٤٤

(٢٧) Kristeva, Julia. Semiotica. Tred. Medrid 1981. Pag 66

وتفرد صوتها الشعرى ، وخصوصية أبنيتها التركيبية ، وتوحد مستواها الإبداعى للمؤلف ، بحيث لا يشتم منها اية شبهة للالتقاء بأصوات اخرى ، وإلا اعتبر ذلك من قبيل السرقات التي مثلت نسبة عالية من كتب التحليل النصي بذا المنظور ، فان الموشحة تقصد الى النموذج المضاد لذلك ، عندما يعمد الوشاح الى اختيار خرجة أعجمية ، من بقايا اغنية شعبية رومانسية ، او عامية من قطعة غنائية دارجة ، ويبنى عمله الشعرى عليها ، مما يتضمن اعتداء جَسورا على الحدود الفاصلة بين العوالم المختلفة ، إنه بذلك يجرح بتلذذ الحس القومي والتاريخي والفني ، ليصل الى أقصى درجات الامتاع الغنائي .

ويقيم تجربته في هذه القصيدة المضادة على أنقاض الحياة السابقة للنص المأخوذ ، بلغة غير عذرية ، مما يقربه من شعرية الواقع المعاش ، بتقلباته التاريخية ، وخبراته المتراكمة في الحياة والفن .

فإذا كان نموذج القصيدة طبقا للتصورات اللغوية المثالية العربية نموذجا لا تاريخيا ، يقوم في الفضاء المطلق ، ويتصور المثل الأعلى للشاعر العظيم ابتداء من نقطة الصفر في الاستخدام اللغوي ، يرفض الإحالة ، ويدعى عدم السبق ، ويبرأ من التجربة ، فإن الوشاح يفترض تعدد الطبقات في النص ، ويوظف تراكماته الجمالية والاجتماعية .

وتأسيسا على مايتميز به مصطلح التناص في النقد الحديث من دلالة متحركة ، تتغير من باحث إلى آخر طبقا لطريقة فهمه لطبيعة النص ، فإنه يندرج عند البعض ، في إطار الشعرية التكوينية ، وعند البعض الآخر ضمن جماليات التلقى ، كما يتجه مفهوم التناص للاقتران بمفهوم الحقل ، بوصفة معارضة سجالية لمفهوم البنية التي تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة ، غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة .[٢٨]

ومن ناحية أخرى فقد عمد بعض الباحثين العرب إلى إبراز الفرق بين نوعين من التناص ، أطلق على أحدهما التناص الضرورى ، وسمي الآخر بالتناص الاختياري [٢٩] . وإن كنا نلاحظ أن طبيعة الضرورة في النوع الأول لاتجعله أداة فنية مقصورة لإنتاج الدلالة الشعرية ، ويظل النوع الاختياري هو الملائم منهجيا للبحث النقدي . ولعل تحديد نفس الباحث للونين أيضا من التناص ، سماهما بالمحاكاة ، وهما المحاكاة الساخرة أو

---

(٢٨) مارك انجينو . في أصول الخطاب النقدي الجديد . ترجمة احمد المديني . بغداد ١٩٨٧ . صفحة ١١١ .
(٢٩) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص ، بيروت ١٩٨٥ صفحة ١٢٢ .

النقيضة ، والمحاكاة المقتدية أو المعارضة ، أن لايكون حصرا لوظائف التناص بطريقة منطقية مسبقة ، وأحسب أن المتابعة الحثيثة للنصوص الشعرية ، وتحليل تداخلاتها ، وتصنيف معطياتها وعلائقها ، واختبار فاعلية تراكيبها هي الوسيلة التجريبية المثلى لتحديد الوظائف ، ورصد التنوعات ، بعيدا عن الروح التقعيدي الصارم . فإذا استعرضنا طرائق التناص في الموشحات وجدناها تتخذ أحد سبيلين هما تعدد الأصوات وترجيع الأصداء لإشباع النموذج .

٦ ـ تعدد الأصوات :

تمثل الخرجة المظهر المحدد لتعدد الأصوات في الموشحة ، سواء كان تعددا فعليا يعتمد على اختلاف المؤلفين ، عندما يعمد الوشاح إلى اقتطاع جزء من أغنية أعجمية أو عامية فيقيم على أساسه منظومته ، أو تعددا مفترضا بأن يجتهد الوشاح أولا في تمثل موقف على لسان شخص آخر يعبر عنه ، ثم يأخذ في إتمام عمله متقدما من النهاية إلى البداية ، ولابد له في كلتا الحالتين من إقامة دليل لغوي مادي يشير إلى هذا التعدد ، فلا تأتي الخرجة إلا عقب إشارة لفظية تحدد اختلاف من ترد على لسانه عن مؤلف الموشحة .

ويقول ابن سناء الملك عن ذلك «والخرجة هي أبزار الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة ، والخاتمة ـ بل السابقة ـ وإن كانت الأخيرة ، وقولي السابقة لأنها هي التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ، ويعملها من ينظم الموشح في الأول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية» ثم يقول عن الحالة الأولى : «وفي المتأخرين من يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره ، وهو أصوب رأيا ممن لايوفق في خرجته ؛ بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن» ثم يتابع وضع شروط تعدد الأصوات قائلا : « والمشروع ـ بل المفروض ـ في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطرادا ، وقولا مستعارا على بعض الألسنة ؛ إما ألسنة الناطق أو الصامت ، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان ، والسكرى والسكران ، ولابد في البيت الذي قبل الخرجة من قال أو قلت ، أو قالت ، أو غنى أو غنيت أو غنت » .

ويحكي ابن سناء الملك في كتاب آخر له ، تجربته مع الخرجة الأعجمية فيقول : « وكنت لما أولعت بعمل الموشحات قد نكبت عما يعلمه المصريون من استعاراتهم لخرجات موشحاتهم خرجات موشحات المغاربة ، فكنت إذا عملت موشحا لا أستعير خرجة غيري ، بل ابتكرها واخترعها ، ولا أرضى باستعارتها ، وقد كنت نحوت فيها نحو المغاربة ،

وقصدت ما قصدوه واخترعت أوزانا ما وقعوا عليها ، ولم يبق شيء عملوه إلا عملته ، إلا الخرجات الاعجمية فإنها كانت بربرية ، فلما اتفق لى أن تعلمت اللغة الفارسية عملت هذا الموشح وغيره ، وجعلت خرجته فارسية بدلا من الخرجة البربرية »[٣٠] .

ويلاحظ أولا أن الأمر قد اشتبه على صاحبنا ، فأعجمية المغاربة بالفعل هى البربرية ، لكن أعجمية الاندلسيين ـ وهم الذين قصدهم بكلمة مغاربة ، وأتى بنماذج عديدة من موشحاتهم ـ كانت الرومانسية الاسبانية التى لم تتوفر لديه بيانات كافية عنها ، ومن ناحية أخرى فإن هذا القصد التوشيحي الذى نص عليه كان يتمثل فى الدرجة الاولى فى اختلاف المستوى اللغوى وكسر النمط الأخلاقي والخروج على وهم سيطرة الإبداع الخاص عبر تعدد الأصوات داخل الموشحة .

وقد أشار أكبر باحث غربى للموشحات الآن ، وهو المستشرق الإسبانى « جارثيا جوميث » عند نشره لكتابه المخصص لهذه الخرجات الاعجمية الى الوظيفة التى كانت تقوم بها داخل الموشحة قائلا : كي نفسر موقف أول صانع عربي للموشحات ، عندما أخذ خرجة رومانسية أعجمية وأقام عليها موشحته ، وتبعه فى ذلك بقية الوشاحين ؟ لقد كان ذلك ظاهرة جديدة لابد من إطلاق تسمية جديدة عليها ، ويمكن حينئذ تسميته « فولكلورى سابق لعصره » فالوشاح قد أخذ الخرجة وطعم بها موشحته لأهداف جمالية ، لا لهدف الحفظ الواعي لهذه الشذرات الشعبية للأجيال التالية ، ومع أننى أعرف بطبيعة الحال أن الفولكلور من علوم القرن التاسع عشر إلا أنه من المشروع أن نصف صنيع الفنانين فى العصور الوسطى بتسميات مأخوذة من المصطلحات اللاحقة ، كما نفعل فى الرسم وفى غيره من الفنون »[٣١] .

وهناك نوع آخر من التناص لا يعتمد على هذه الشذرات الفلكلورية ، بل يوظف بدلا منها فى خرجة الموشح ، أو فى ثناياه ، فلذات شعرية تجمعت حولها بفعل التراكمات التاريخية طاقة إيحائية فذة يستثمرها الوشاح فى إنتاج دلالته ، ويحتاج هذا اللون إلى جسارة بالغة لأنه خروج صارخ على النموذج المثالي للقصيدة العربية غير المسبوقة ، إنه ليس من قبيل السرقات المستترة ، بل هو قطع الطريق الشعرى والسيطرة عليه ، وفى هذا يقول ابن سناء الملك : « وفى شجعان الوشاحين والطعانين فى صدر الأوزان من يأخذ بيت

---

(٣٠) ابن سناء الملك : فصوص الفصول وعقود العقول ، مخطوط ، نقلا عن محمد زكريا عناني ، المصدر السابق ، صفحة ٣٦ .

(٣١) Garcia Gomey, Emidio : las Jarchus Romanel de la Serie Asabe en Su marco. Madrid 1965. Pag 38

شعر مشهورا فيجعله خرجة ويبنى موشحه عليه ، كما فعل ابن بقى فى بيت ابن المعتز وهو :

علمونى كيف اسلو وإلا
فاحجبوا عن مقلتيّ الملاحا

فقال :

رب خصر دق منك قراقا
يعقد السيف عليه نطاقا
فتشكى ثقل ردف فضاقا
فلذا دق هواى وجلّا
إن مات هوًى استراحا
لست اشكو غير هجر مواصلْ
قد منعت القلب من عذل عاذل
وتغنيت لهم قول قايل
« علمونى كيف اسلو وإلا
فاحجبوا عن مقلتيّ الملاحا »

ويتابع ابن سناء الملك حديثه الشيق عن شجاعة التناص ، فيقول عن هذه الحالة الأخرى التى لا تقتصر على الخرجة ، وإنما تتخلل بنية الموشح ذاته :-

« وفى الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة ـ لاحظ هذا الوصف الأخلاقى لعمل فنى ـ من يأخذ بيتا من أبيات المحدثين ، فيجعله بألفاظه فى بيت من أبيات موشحه ، كما فعل ابن بقّى أيضا فى بيتى كشاجم :

يقولون تُبْ والكاس فى كف أغيدٍ
وصوت المثانى والمثالث عالى
فقلت لهم لو كنت اضمرت توبة
وأبصرت هذا كله لبدا لى

فقال ابن بقّى :

قالوا ولم يقولوا صوابا

الفيتَ في المجون الشبابا
فقلت لو نويت متابا
والكاس في يمين غزالي
والصوت في المثالث عالي لبدالي

ويبدو أن تعدد الأصوات ، واختلاف المواقف في النص المستولى عليه ، قد أغرى الوشاح بهذا التقاطع ، وحرضه على توظيفه جماليا في موشحه بلون من المحاكاة التي ينطبق عليها مفهوم المحاكاة المقتدية .

وقد تشتهر بعض الموشحات حتى تصبح تراثا شديد الحضور في الوجدان الفردي والجماعي للشعراء ، وتكتسب بقدمها عطر التاريخ وعبق الآثار المحبب ، فيأخذ الوشاحون مطلعها الشهير كالافتتاحية الموسيقية ، ويجعلونه خرجة لموشحاتهم ، كما نرى في رائعة ابن سهل الإشبيلي :

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى
قلب صَب حلّه عن مَكْنَسِ
فهو في حَرٍّ وخفق مثلما
لعبت ريح الصَّبَا بالقبس
يابدورا أشرقت يوم الندى
غُرَرًا تُسْلَك في نهج الغرر
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى
منكم الحسن ومن عيني النظر
اجتني اللذات مكلوم الجوى
والتداوي من حبيبي بالفِكَر

إذ ألفت على غرارها موشحات كثيرة ، أحصى بعض الباحثين منها أكثر من خمسين موشحة[٣٢] أشهرها موشحة لسان الدين بن الخطيب التي فاقت في الذيوع موشحة ابن سهل ، ومطلعها :

جادك الغيث إذا الغيث همى
يازمان الوصل في الأندلس

---

(٣٢) محمد زكريا عناني ، المصدر السابق ، صفحة ٥٣ .

لـم يكـن وصلـك إلا حلمـا
في الكـرى أو خلسـة المختلس

وجعل خرجتها مطلع موشحة ابن سهل هكذا : [٣٣]

غـادة البسـهـا الحسـن مـلا
تبـهـرُ الـعيـن جـلاء وصقـلْ
عـارضـت لفظـا ومـعنـى وخـلا
قـول مـن انطقـه الحـب فقـال
هـل درى ظبـي الحمـى أن قـد حمـى
قلـب صـبّ حلّـه عـن مكنَس
فـهـو في حـرٌ وخفـقٍ مثلمـا
لـعبـت ريـح الصبـا بـالـقبس

فيدور حوار بين الوشاحين عبر العصور المختلفة ، يرتكز اللاحق فيه على النغم المعتق المحبب الذى شرعه السابق ، ويولد من صوره مجموعة جديدة من الصور التى تتأسس عليها وتثبتها أو تنفيها ، لكنها تستحضرها بطريقة واعية مقصودة ، وتتكىء عليها فى بناء دلالتها ، وتستثمر بطريقة غنائية فذة كل ما ترسب منها فى وجدان الجماعة لتستثير به الحنين للماضى ، والولاء للسلف ، والوصال العاشق مع التراث ، سواء بهذا النمط من التناص المتجاور جزئيا ، أو على النمط الذى سنشير اليه على التوالى من التناص المتحاور كليا . الذى لا يعمد فيه الوشاح الى قطعة يجتزئها من سياقها ويدمجها فى تركيبه ، بل يتمثل العمل الأصلى بأكمله ويغنى على أنغامه ، مستحضرا له دائما ومتباعدا عنه فى نفس الوقت .

٧ ـ ترجيع الاصداء وإشباع النموذج :

تعتبر فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة النقدية الحديثة ، على أساس أن ازدواج البؤرة هو الذي يلفت اهتمامنا الى النصوص الغائبة والمسبقة ، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص ، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص ، كما أنه يدعونا الى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه

(٣٣) سيد غازي : المصدر السابق ، صفحة ٤٨٨ .

الإشاري ، فازدواج البؤرة هو الذي لا يجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك الى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما ، والى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التي تبلور علاقته بهذه الثقافة(٣٤) .

وتتجلى ازدواجية البؤرة بشكل بارز في الموشحات التي تكتب كلها على نمط نموذج سابق عليها . إذ يتراءى النموذج الأول دائما خلف ما يوازيه ، ومع أن هذا اللون من المعارضة كان قائما في بعض الأحيان في القصيدة ، إلا أنه أصبح من قوانين الموشحة ونظامها المطرد ، فابن سناء الملك يعدد أنماط الموشحات ويورد أمثلتها المغربية ثم يقول : « وقد آن أن أذكر وأسرد الموشحات التي ذكرت الأمثلة منها ، فهذا موضع ذكرها ، وأذيلها بموشحات لي ، على كل موشح منها موشح مضروب على مثاله ، منسوج في عدد الأقفال والأبيات على منواله » . ولم يكن ذلك موقفا جديدا من المشارقة إزاء الموشحات الأندلسية ، بل كان استجابة لخصائص تراث هذه الموشحات وخضوعا لقوانينها ، فهي تعتمد على ما يمكن ان نطلق عليه « إشباع النموذج » ، وقد أخذت كل الموشحات الشهيرة تمثل سلالات شعرية تتوالد عبر الأجيال المختلفة ، وسنكتفي بالتمثيل لها بسلالة واحدة ، هي التي بدأها ابن زهر بموشحته الذائعة :

أيـــهـــا الســـاقـــي إليـــك المشتكـــى
قـــد دعـــونـــاك وإن لـــم تسمـــع

ونديم همت في غرته
وبشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته

جـــذب الـــزقّ إليـــه واتكـــا
وسقـــانـــي أربـــعـــا في أربـــع

ويعلق الصفدي على هذه الموشحة قائلا(٣٥) : ونظم الأندلسيون وراءه كثيرا في هذه الطريقة الأنيقة ، فأحببت أن يكون لي في روضها شقيقة ، فقلت وبالله الاستعانة :

(٣٤) صبري حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبي ، ألف مجلة البلاغة المقارنة ، القاهرة ربيع ١٩٨٤ ، صفحة ٢٣

(٣٥) صلاح الدين الصفدي : المصدر السابق ، صفحة ١٢٦ / ١٣١

هلـك الصـب المُـغنَّـى هـل لكـا
في تـلافيـه بـوعـد مطمـع

وتمهيد هذا الموشح وخرجته :

رب خَوْدٍ علق القلب بها
فهمت عني توالى حبها
لست أنسى قولها في صحبها

كـل مـا قـالـوا علمتـو بـالـذكـا
الحـديـثْ لِـكْ وانـتِ يـا جـاز اسمـعـي

وهذا اللون من ترجيع الأصداء كان يسميه الصفدي نفسه « مفاوضة » ، إذ يقول : استخفني هذا السحر فهز أعطافي ، واستخرج بقايا تحفي والطافي ، فآثرت أن أعارضه ، وأردت أن أفاوضه » وربما كانت كلمة المفاوضة هذه من أدل الكلمات : إذ لا يصبح الابداع التالي تقليدا للأول ، بل إعادة قراءة له ، تجره إلى منطقة دلاليه جديدة ، إذ تشتبك معه في حوار جدلي ، ومباراة حية ، يترتب عليهما وضع جديد للنصين القديم والمحدث معا ، وإذا كان تعدد الأصوات الجزئي قد اقتصر في الأغلب الأعم على منطقة الخرجة فإن هذا الترجيع الغنائي الذي يتمثل لنا وكأنه إنشاد فردي مبطن دائما بأصوات المجموعة المتراكبة عليه كان يستمر طوال الدور فيخلق هذا اللحن الجماعي الذي طالما افتقده الشعر العربي .

وهناك نوع من موشحات الزهد كانت تتم به هذه الدورة ، يقول عنه ابن سناء الملك : « وما كان منها في الزهد يقال له المكفّر ، والرسم في المكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافي أقفاله ، ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفره ، ومستقيل ربه عن شاعره ومستغفره » .

وهنا يلتحم التناصّ بالانحراف ، أو بما يطلق عليه بعض النقاد المحدثين : « الفجوة : مسافة التوتر التي تفيض بالشعرية ، وهي تنشأ فجأة من اصطدام سياقين أو بنيتين كليتين ، إحداهما بالأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات ، ونظـام فني وفكري جديد[٣٦] .

(٣٦) كمال أبو ديب . الشعرية ، بيروت ١٩٨٧ صفحة ٤ .

ولعل أبرز مثل لذلك مكفر بن عربي الذي كتبه لموشحة ابن زهر المشار إليها ويقول فيه :

عنـدمـا لاح لـعينـي المتكـا
ذبـت شـوقـا للـذي كـان مـعـي
أيها البيت العتيق المشرف
جاءك العبد الضعيف المسرف
عينه بالدمع شوقا تذرف

ويقول في تمهيده وخرجته :

أيها الساقي اسقني لا تأتلي
فلقد اتعب فكري عُذّلي
ولقد أنشده ما قيل لي

أيـهـا السـاقـي إليـك المشتكـي
ضـاعـت الشكـوى إذا لـم تنفـع[٣٧]

وإذا كان ابن عربي يكفر عن ذنب غيره ، فإن ابن سناء الملك ينظم موشحا رائعا يختمه بقوله :

حـنّ فـؤادي ومثلـه حَنّـا
لمـرْأةِ الـهجـر حلـوة المجنـى
وإن بـعضي ببـعضـهـا جُنّـا
فظـل يكنـي متيَـمُ غُنّـى
صُـغَـيّرى لا ينـام مـن تحتـي همـا
جـاع المسكـين وصـاح يـا سِتّـي مَمّـا

ثم لا يلبث اتباعا لهذا التقليد أن يكفره بقوله الذي يختم به أو يغلق دار طرازه :

يـارب عفـوًا فـإننـي جـاهـلْ
يـاليتنـي عنـك لـم أكـن ذاهـلْ
وليتنـي مـا اغتـررت بـالـزايـل
وليتنـي قط لـم أكـن قـايـل
جاع المسكين وصاح يا ستي مَمّا

---

(٣٧) محيي الدين بن عربي . نقلا عن سيد غازي . المصدر السابق . صفحة ٣١٨ .

وبهذا التكفير عن ذنوب الموشحات الشعرية ، تنطفيء تجربة الخروج على الأنماط الموسيقية واللغوية والأخلاقية ، يتشبع نموذج التوشيح ، ويدخل في المشرق العربي دائرة مغلقة هي الموشحات الدينية ، التي لاتزال أصداؤها ترجع أنغاما معتقة قديمة ، لجنس أدبي مقبور ، كان طيلة عصور زاهرة يملأ مدائن التوشيح في إشبيلية المطرزة ، وقرطبة الزهراء ، وجنة العريف في غرناطه ، بالحب والفن ، والجمال والحرية .



مناقشات بحث الدكتور صلاح فضل

■ **الدكتور عبدالملك مرتاض :**

تمر سنوات طويلة دون أن نقرأ كما يقول الدكتور طه حسين استاذنا وأستاذ الجيل ، ذلك أن الرجل منا يذهب في أودية بعيدة من المعرفة ومن القراءات المختلفة ويترك نوعا أدبيا جميلا مثل الموشحات أو المقامات .

دارت بخاطري هذه الأفكار وأنا أستمع إلى العرض القيم الذي تفضل به الصديق الدكتور صلاح فضل حينما تناول الموشحات فقدمها تقديم الأستاذ الباحث والشارح بحيث لخص لنا خصائصها وكيفية القواعد التي تنتظم فيها وبها . غير أن هناك أسئلة كثيرة أعتقد أنه يجب أن تطرح حول هذا النوع الأدبي الجميل : ما علاقة الموشحات بالقصيدة العمودية ؟ وأعتقد أن الباحث قد أجاب عن هذا السؤال ، أما السؤال الثاني فهو :

هل هناك علاقة بين الموشحات والأدب الشعبي أو الشعر الشعبي خصوصا ولاسيما ما يطلق عليه ابن خلدون الزجل ؟؟

أما الملاحظات الأخرى وهي مجرد استنتاج شخصي ذلك أننا .. نلاحظ أن الموشحات لا تكاد تتناول إلا الموضوعات الغزلية فهل دعت إليها حاجة المغنين ؟ وهل كانت متطلبا من متطلبات الغناء كما يحدث الآن في العالم المتحضر حينما يكون هناك شاعر وهناك مغن ، ويكون هناك استهلاك للقصيدة المغناة باعتبار أن الحضارة الرقيقة وخصوصا في مجال الفنون بلغت شأوا بعيدا في بعض مدن الأندلس .

نلاحظ أن هناك ضربا آخر شبيها بالموشحات ولا يزال قائمًا - حسب علمي - في تونس والجزائر في الشريط الشمالي مما يدل على أن الموشحات كان لها تأثير شعبي على الأقل في بعض الفئات .. هذا النوع الذي يشيع الآن يطلق عليه «بوقالة» أو «البوقالات» وتتحدث به النساء في المناسبات السعيدة وهو لايكاد يتناول إلا الغزل ويكون في قصائد جميلة تشبه تقطيعاتها الموشحات ولكنها ليست طويلة فلا تكاد تجاوز العشرة أو الخمسة عشر بيتا ..

يبقى آخر الامر بالنسبة لقضية التناص ذلك اني أعتقد أن الامر لا يحتاج إلى هذا المصطلح وأن «الخرجة الموشحية» ـ إذا صح مثل هذا الاطلاق ـ تظل خرجة فحسب .. لأننا إذا اعتبرنا التأثير المباشر الظاهر تناصا فحينئذ يصبح التناص شيئا آخر .. فهل نعد التقاليد الشعرية الموروثة في بنية القصيدة العربية أقصد في مطلعها منذ عهد الجاهلية بين وصف الاطلال والتغزل هل يعد هذا تناصا صريحا أو يعد مجرد تقليد شعري كان لابد للشعراء من أن يحترموه وأن يتبعوه ؟..

في تقديري أن اطلاق التناص على الخرجة أو ما يشبه ذلك هو امر فيه شيء كثير أو قليل من التجاوز ..

وأخيرا .. قضية مقولة جارسيا جوميز المستشرق الأسباني في وصف الموشح بأنه الفلكلور السابق لأوانه .. وقد اشرت إلى هذا ولكن هل يمكن أن نعد موشحة ابن الخطيب . (جادك الغيث إذا الغيث همى ـ يازمان الوصل بالأندلس) .. هل يعد هذا شعرا شعبيا ؟ .. هل يعد فلكلورا سابقا لأوانه ؟.

■ الدكتور محمد مريسي الحارثي :

لقد أفدت خاصة في الجانب الثاني وهو التناص ومحاولة استثمار ما خلفه الغابرون عند الوشاحين اللاحقين سواء في الفكرة أو في اللفظة «الخرجة» أو في الصورة لكن الجانب الآخر وهو الانحراف ولد عندي أسئلة أملي في المحاضر أن يبين بعض جوانب هذه الأسئلة وهي كثيرة ..

أولا ـ ارتباط الموشح بالتحلل الأخلاقي في المغرب .. هل التحلل الأخلاقي له دور فاعل في نشوء الموشح كما ذكر الباحث لأن الباحث يرى أن الموشحة انتهت بتغير عوامل الانحلال الاخلاقي في الأندلس ثم لماذا الربط بين الموشح وبعض الظواهر السلوكية خاصة ؟؟

أيضا في معرض البحث رأى الباحث أن الموشحة (اول ثورة حققها الشعر العربي لاعتمادها على المعرب الفصيح والعامية الملحونة والاعجمية الرومية) .. فهل هذه ثورة رجعية للهجات شعبية أم هي ثورة تقدمية لصالح العربية في الموشح ؟ وإذا كان النقاد كابن رشيق تبرأوا من انحراف الموشح كما ذكرت .. فلماذا نعد هذا الانحراف ثورة أدبية في صالح الشعر العربي ؟؟

إن البحث صور لنا الموشحة على شكل ثورة عبثية في اللغة وفي الوزن وفي السلوك وقد اجتمعت هذه الصفات الثورية في الموشح كما عرضها الدكتور صلاح .. فهل هذه فعلاً هي

الموشحة التي أدت دورا ما بالنسبة للظواهر الشعرية العربية .. أما إننا تناولنا جانبا عبثيا في الموشحة وتركنا الجوانب الايجابية فيها ؟؟

■ **الدكتور عبدالله الغذامي :**

.. عندي مسألتان .. الأولى ظننتها مسألة عارضة سمعتها في الكلام الشفوي من الدكتور صلاح ولم أجدها في الورق لكنني استكثرتها منه أو عليه .. وهي مسألة أشرت إليها ليلة البارحة وأعود إليها .. ظننت الدكتور صلاح فضل ، أو هكذا فهمت ، أنه قال إن الضرورة في الموشح تفضي إلى اللا جمالية والخرجة الاختيارية هي التي تفضي إلى الجمالية هذه هي المسألة التي استغربها من رجل يأخذ بالشرط الأسلوبي ..

ابن جني أشار إلى العرب وهم يستخدمون الضرورة حتى في حالة عدم الاضطرار استئناسا بها وتعودا عليها وتمرينا للنمط الكتابي .. وهي ضرب من حالة الابداع .. يعني هي مسألة تشبه قيد الحرية وحرية القيد ليست الحرية الكاملة ولكن أن يتولى المبدع تقييد نفسه فيخلق من خلال ذلك اختراق التجربة .. ظننت أن الفكرة التي قلتها يادكتور صلاح هنا أنها تخالف هذا الراي .. أستوضح فقط إن كان غير ذلك .

المسألة الثانية : مسألة التناص أو تداخل النصوص كما يحاول ترجمتها آخرون وأنا منهم .. فيبدو لي أن الموشحة هي أثرى أنواع النصوص العربية في مبحث التناص .. وهذا المبحث في هذه الورقة من الممكن توسيعه توسيعا كبيرا جدا لأن الذي لاحظناه في هذه الورقة وفي تجربتنا مع الموشحة أنها اعتمدت على مزج لعناصر التجارب كلها .. التجربة الفصيحة .. التجربة العامية .. التجربة العربية .. التجربة الأجنبية .. انتقاء عنصري طريف جدا .. هذا الذي يجعلها حتى في حالة معارضتها للتجربة الفصيحة أو محاولة انتقائها من تلك التجربة أو تجربة اخرى تعطي ضربا مثريا ومثاليا لحالة التناص في النصوص الانشائية .. ولذلك أقول إن الدراسة تقترح على الباحث أن يتوسع في هذه المسألة توسعا كبيرا لأنها ستحل معضلات كبيرة في فن صناعة الكتابة إلى درجة أن الانحراف أو الانحرافات التي ذكرت هنا في هذه الدراسة ستنضوي تحت عنوان التناص أيضا .. لأنها ضرب من التناص فالانحراف هنا لا يفترق عن التناص وإن كانت الدراسة حاولت أن تفرق بين هذين .. محاولة التفريق هنا أضعفت فكرة التناص .. هذه الفكرة التي ربما يكون من مهمات النقد الحديث تعزيزها في تفكيرنا النقدي وعدم حصرها في مسألة التضمين أو الاقتباس وإنما تتسع لتشمل اكبر من ذلك مثل ماورد عند كرستيفا حينما يصبح النص عبارة عن لوحة فسيفسائية فهو مجموع من كل العالم وكل كلمة لها تاريخها

السالف فيدخل التاريخ السالف إلى التاريخ الجديد الذي مع النص وكلها يصطرع داخل النص .. إذن هذا الصراع الذي تقترحه كرستيفا هو الذي من الممكن أن نجده في الموشحة اكثر من أن نجده في أي نص انشائي آخر في موروثنا العربي .

■ الدكتور عبدالله المعطاني :

اسمحوا لي أن أخرج قليلا لأقول : إن الدكتور صلاح فضل بهذا البحث قد أفادني شخصيا وقد يكون فعلا قد أفاد غيري .. بهذه اللفتة الجديدة والتي ليست غريبة عليّ لأني قد أفدت منه قبل ذلك حينما كنت طالبا في الدراسات العليا ومررت به في مدريد قبل عشر سنوات حينما كان ملحقا ثقافيا لجمهورية مصر العربية آنذاك .. في الواقع أن التراث الأندلسي أو التراث النقدي عند الاندلسيين بحاجة إلى قراءة جديدة لأنه يحمل لمحات جديدة كما قال أحد الاخوان عند ابن حزم وعند ابن شهيد وفي الموشحات وفي غيرها - وأعتقد أن الدكتور صلاح فضل كان وفيا بهذا البحث حينما قرأ الموشح قراءة جديدة على حد علمي وأشكره شكرا آخر على أنه قد برّأ ابن بسام من تهمة التصقت به سنوات عديدة والذي ألصقها به هو - عبدالواحد المراكشي في كتابه المعجم - حينما قال إنه قد عارض الموشحات لأنه قال انها خارجة على هذا الكتاب وإنها خارجة أيضا على أعاريض العرب وأرى الدكتور صلاح فضل يقتبس نصا من كتاب الذخيرة الجزء الأول لابن بسام ولكنه لم يشر إلى فقرة أخرى حينما قال ابن بسام إن هذه الموشحة ترتبط بالعامي أو بالأعجمي وهو ما يسمى بالمركز .. والمركز يقودني إلى الحديث عن تطور مصطلحات الموشحة .. والتي عالجها ستيرن في كتابه ، ذلك أننا بحاجة أيضا إلى قراءة تطور المصطلحات في الموشحة من مركز إلى أغصان إلى خرجة إلى غيرها .. لعل الملاحظة الثانية هي أن الدكتور صلاح فضل قد ربط التلحين بالموشحة وهذا فيه مبرر لعلماء الغرب الذين قالوا أو ادعوا بأن الموشح ملكية لهم .. وعلى رأسهم غرسيه غومس واستيرن ولاندفش وغيرهم من الباحثين الذين قالوا بهذا ووجدوا تيارا معارضا من الدكتور عبد العزيز الاهواني والاستاذ احمد ضيف والدكتور إحسان عباس وغيرهم .. ولكن كان يشوب مثل هذه الدراسات وعلى حد علمي شيء من العاطفة لأن الأوروبيين يريدون أن ينسبوا هذه الموشحة إليهم والعرب يريدون أن ينسبوها إليهم .. وحينما أعود إلى التلحين لأن إدعاء الغربيين بأن الموشحة نشأت من خلال الحفلات التي كان يقيمها العرب في أفراحهم ويأتون بالنساء يغنين في هذه الأفراح ورأوا أن هذه الأغاني تلتزم بلحن غريب تقريبا وبنى الشعراء موشحات على هـذه الألحان .. لا أدرى مازالت هذه النقطة في الواقع معلقة وتحتاج إلى إجابة ولفت نظري

ايضا أن كثيرا من الكتّاب الغربيين يهتمون اهتماما بالغا بالخرجة .. فهل هذا لأنها أعجمية ؟ .. ذلك أن آخر مقال قرأته لأحد الكتّاب الانجليز عنوانه (الخرجة) .

هناك قبل أن أختم تعليقي سؤال أثاره الدكتور مرتاض وهو إن بعض النساء في تونس .. يغنين بشيء قريب من الموشحات وفيما اذكر أن الدكتور محمد الكتاني أو لعله كتاني غير الدكتور محمد قد اهتم بهذا المجال وألّف فيه ولكنه أسماه (الملحون) .. وربط بين الموشحات وبين ما يغنينه نساء فاس خاصة في أفراحهن فلعل من الممكن أن يفيد في هذا المجال .

■ **الدكتور محمد الهادي الطرابلسي :**

.. أريد أن أشير أولا إلى مصطلح (التناص) ومفهومه وأشار الدكتور الغذامي منذ حين إلى أنه يستعمل بدلا منه مصطلح (تداخل النصوص) واستعمل شخصيا مصطلحا ثالثا هو (تضافر النصوص) ولا مشاحة في المصطلح لكن المسألة فيها نقاش فيما يتعلق بالمصطلح ذاته ولعل الوقت لا يسمح به .. إنما أريد أن أصل إلى المفهوم من وراء المصطلح فمفهوم التناص متسع وأنواع التناص متعددة عدّدها بعض الدارسين وذكر لنا اسم بعض الذين اهتموا به وربما أضفت اسما آخر هو اسم (جيرارجينيت) غير أني لا أوافق الدكتور الغذامي عندما أشار إلى أن الموشح ربما يمثل احد مظاهر التناص أو أحسن الأطر التي يمكن أن يدرس فيها .. ذلك أني أفكر في المعارضات .. المعارضات بمختلف مظاهرها وماوراءها فلعلها أولى من الموشح أو أحسن إطارا يدرس فيها هذا المظهر من الكلام ..

أما القضية الثانية وهي القضية الأخلاقية ذلك أن هذه النزعة الإباحية لم تكن مجهولة في أدب العرب في شعر العرب قديمه وحديثه ولذلك لا يمكن أن تعتبر مفتاحا من المفاتيح الأساسية التي يمكن ان نصل بها إلى خصوصية الموشح .. ربما هي تحتد في الأندلس في ذلك الظرف المعين ولكنها ليست مفتاحا خاصا بالموشح ثم أريد بعد ذلك أن أصل إلى قضية الخرجة فهي وإن كان لها بروز خاص في الموشح في صورته النصية وفي بنيته فإن الخرجة كذلك كان لها مصطلح آخر عند العرب في القصيدة العمودية .. مصطلح المقطع ولابن رشيق باب كامل في العمدة باب المطالع والمقاطع .. ومقاطع الأبيات التي يتحدث عنها هي الملح الختامية .. هي الألفاظ المتخيرة لختام البيت بصفة خاصة والتي إن كانت تمثل المرحلة النهائية في بناء البيت ففي الواقع هي منطلق بناء البيت وله توسع في ذلك كبير .

لا أريد أن أقول إن هذا لا يميز الموشح ولكن أردت أن أضع المسألة في إطار عام لأقول إن المسألة لها جذور وينبغي ربط هذا بهذا .. حتى تتسع النظرة ويتضح الأفق .

سؤال أخير أريد أن أطرحه وهو لماذا لم يكتب لتجربة الموشح أن تعمر أكثر من وقت قصير ؟ .. البحث لا يجيب عن هذا السؤال وليس من اختيارات صاحبه أن يبحث هذا الموضوع أو أن يقدم جوابا .. واكتفى صاحب البحث بأن قال فن الموشح تشبع .. تشبع ثم انتقل إلى شيء آخر غير أن لي بعض الجواب ولست واثقا منه .. فأنا أقول إن هذا الفن تشبع لأنه لم يتطبع .. أو لأنه لم يطوع إن شئنا .. لم يطوع من هذه الأسباب التي أنشأته .. والتي كانت في ذاتها حاملة للأسباب التي تجعل له أجلا محدودا .. لعل ذلك لأن تجربة الموشح . قامت على مبدأ التبديل ـ لا على مبدأ التكميل ـ أي نبدأ التغيير أو الثورة السالبة إن شئنا لا على مبدأ التطوير في نطاق الأدب العربي والشعر العربي بصفة عامة لأنه قامت تجارب أخرى مثل المقامة مثلا .. وقد ذكرت منذ حين ولكنها طبقت وطوعت وتواصلت إلى الآن .. فهذا التطويع هو الذي جعل أنفاسها تمتد إلى وقتنا .. وأفكر وأربط كذلك تجربة الموشح بتجربة الشعر الحديث .. هذه التجارب التي لا أريد أن أقول بشأنها إلا كلمة واحدة وأختم بذلك هو أن بعضها ناجح وبعضها أو أكثرها أو كثير منها غير ناجح ولكن الناجح منه لو تأملنا لوجدنا أنه ناجح لأنه مبني على مبدأ التكميل لا على مبدأ التبديل الذي فيه نقض لما كان .

■ الدكتور كمال أبو ديب :

.. الحقيقة أنا شخصيا أعتبر ما استمعنا إليه عملا جميلا بالمعنى الحقيقي للكلمة على مستويات كثيرة .. لكن جماله وامتيازه مقنعان إلى حد ما بالموضوع الذي يناقشه .. لذلك أود أن أبرز جانبا من العمل الذي قام به الدكتور صلاح هو في تقديري الشخصي أكثر الجوانب امتيازا وارتباطا بموضوع هذه الندوة .. ذلك هو الطريقة الذي استخدم بها مفهوم الانحراف ، فالانحراف مقولة تصورية محدودة ضيقة .. هي نمط من العلاقة بين ظاهرة محدودة وبين استخدام لغوي إلى حد ما تقاس علاقته بهذه الظاهرة .. ما فعله الدكتور صلاح هو نقلة تصورية متميزة جدا لأنه نقل ما يمكن أن نسميه الفصلة البلاغية (بلاغيا) من مستواها الضيق إلى مستوى التصور الكلي الشامل فاستخدام مفهوم الانحراف في دراسة علاقة فن بأكمله أو جنس أدبي بأكمله هو الموشح من حيث علاقته بجنس أدبي آخر هو القصيدة العربية القديمة .. هذا إنجاز نقدي متميز في تصوري .. هذا المفهوم بالذات في تصوري يولد مشكلة تستحق المتابعة .. هل هناك تشابه حقيقي كامل بين مفهوم الانحراف من حيث هو فصلة لغوية أو فصلة بلاغية ضيقة المدى ومن حيث تناوله الدكتور صلاح أو استخدمه بهذه الطريقة البارعة ؟

الاجابة على هذا السؤال خطيرة فيما يبدو لي لأنها ترتبط بكل ماحاوله البحث وهو كما قلت بحث جميل وكبير القيمة .. إذ يبدو لي أننا قد نجيب على السؤال بأن هناك تطابقا بين ما ذهب إليه الباحث والطريقة التي يتم بها الانحراف على المستوى الضيق وهي عادة طريقة مفاجئة وهذه قيمة الانحراف اصلا في النص الشعري مثلا لأنها تأتي فجأة وتبرز علاقة بينها وبين البؤرة التي يتم عنها الانحراف .. في تصوري أن تصور مثل هذا التطابق على المستوى التاريخي ينتج المقولة التي برزت هنا والتي تبرز في الدراسات العربية بشكل عام والتي تعتبر الموشح ظاهرة مفاجئة ..وأنا شخصيا يقلقني هذا الوضع ويبدو لي أن احتمال أن يكون هناك تطابق فعلي بين المستويين .. التصوري الضيق للانحراف والتصوري الشامل له المستخدم بذكاء .. إنما هو احتمال ضئيل لأن الاجناس الأدبية ـ والموشح جنس أدبي بهذا المعنى ـ يكاد يستحيل أن تتم في شكل طفرات من هذا النوع .. في كل الشواهد التاريخية التي نعرفها في الدراسة السيسيولوجية في الدراسة العلمية الاجتماعية للأجناس الادبية .. نحن دائما أمام عمليات يغلب أن تكون جزءا من سياق تاريخي شامل من تطورات تتم على مستويات بنيوية اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وثقافيا ولغويا إلى أخره .. ضمن هذا الإطار .. هل يمكن موضعة هذه الظاهرة التي هي الموشح في إطار الانحراف كما وضعها الدكتور صلاح ؟ وأنا شخصيا سعيد بذلك تماما .. لكن بعد أن نكسر هذا التطابق المتوهم بين مستويي الانحراف فنقول مثلا إن الموشح من حيث هو نوع أدبي هو نتاج لعملية تاريخية أيضا كما كانت الرواية فيما بعد في الثقافة الأوروبية حين ظهرت أو في الثقافة العربية في هذا القرن .. ولأنه نتاج لعملية تاريخية طويلة فإنه مرتبط أيضا بسلسلة من الانكسارات التي تتم ضمن بنية الثقافة العربية ويمكن أن نتتبع هذه العملية فنؤشر على مفاصل هذه الانكسارات بطريقة معقولة .. إذا سمح لي بأن أضع تصورا سريعا لتفسير ذلك .. يبدو لي أن المؤشرات من هذه الزاوية يمكن أن تدرس في إطار ما يمكن أن نسميه سيمائيات الشكل .. الشكل بالمعنى الكلي للكلمة .. بما أن شكل القصيدة العربية مثلا .. هذا الشكل للقصيدة تبدأ عملية تجميل له من الداخل .. في مرحلة ما من العصر الأموي وتبدأ نماذج جديدة بالبروز .. وتستمر هذه العملية عند العباسيين وتبدأ ملامح يمكن أن نربط بينها وبين ما ظهر في الموشح مباشرة بأن تبرز في إطار هذه العملية من تكسير طقوسية الشكل و إنتاج أو ظهور جنس ادبي كامل دلالته تكمن في كلا البعدين .. في البعد الشكلي له .. البعد الهيكلي بمعنى من معانيه لنسميه مثلا في التجارب .. أو الرؤى التي كان يجسدها ، ومن هنا قيمة تأكيد الدكتور صلاح على العمليات التي اكد عليها .. البعد الأخلاقي مثلا .. التداخل اللغوي .. التنويع الاتباعي .

كل هذه العمليات يمكن أن تدرج في إطار تكسير طقوسية الشكل الذي نراه على كلا المستويين .. على مستوى التجارب التي تناولها الموشح أو المضامين لنقل بكلمات أخرى نحن أمام ظاهرة كلية ولسنا أمام ظاهرة جزئية .. نحن أمام تحد حقيقي لطقوسية الاشكال في الثقافة العربية هذا التحدي يتبلور ويتجلى في أشكال مختلفة في مراحل زمنية مختلفة ثم تصل ذروة من ذروات تجليه كليا في الموشح .. إحدى هذه الجزئيات مثلا تبرز في المرحلة العباسية وحين يبدأ شعراء مثل أبي نواس وبشار باستخدام خرجة .. ما يمكن أن نسميه فعلا خرجة لانه اقتباس لبيت كامل كما أشار في نمط من التناص الدكتور صلاح واحيانا لبيتين في نهاية القصيدة وكثيرا ما تسبق بكلمة قال أو غني .. وتدرج بطريقة التداخل النصية أو التناص المشار إليها هنا .. ويمكن بنيويا أن تعتبر هي بالضبط الخرجة .

بمثل هذا التصور يمكن أن نكون قادرين بهذه الطريقة على وضع الامر في إطار أكثر سعة بكثير من الطريقة التي يشار بها إلى الموشح عادة وبهذا نعتبر الموشحة جزءا من هذه الصراعات الثقافية الدائرة التي كانت في الأصل ذات منابع ، كما هي كل الظواهر الثقافية ، ذات منابع اجتماعية اقتصادية حضارية ثقافية لغوية عامة .. أي أننا أمام مستويين من الصراع الحضاري عمليا بين ماحدث في الأندلس بين البناء الجديد الذي تشكل في الأندلس وبين ماحدث في المشرق .

■ الدكتور جابر عصفور :

سبقني الزملاء إلى مديح هذا البحث ولن افرط في المديح لأن البحث بالفعل يستحق الثناء والمديح ولأني في منطقة نهاية سوف أوجز وأحول ملاحظاتي إلى مجموعة من الأسئلة ..وأسئلتي في حقيقة الأمر لا تخص في أغلبها بحث الدكتور صلاح وحده أو بعبارة أخرى ليست هي منصبة على بحثه بقدر ماهي منصبة على عملنا كمجموعة تشترك مع الدكتور صلاح فضل في بعض مطامحه .. ومن هنا فأسئلتي سوف تكون اسئلة ليست ملقاة عليه وحده وإنما ملقاة علينا جميعا خصوصا عندما آتي لمفهوم التناص هذا الذي حارت البرية فيه ..

والسؤال الأول : ألا يمكن أن ينطوي جهدنا على نوع من التناقض المنهجي عندما تبدأ البحث بأطروحة تقارب النص من خارجه مع أن كل الاجراءات ـ وأستخدمها عامدا متعمدا ـ هي اجراءات داخلية وتنفي المدخل الخارجي .. ولكي يزداد السؤال توضيحا . فإن البحث يبدأ بفرضية اساسية عمادها التماثل بين جملة ملامح أساسية أو جملة ملامح أسلوبية في الموشحة وصورة المدينة .. ثم تتطور هذه الفرضية في الصفحة الحادية عشرة

عندما تكون علاقة التماثل بين بناء الموشحة أسلوبيا وصورة المدينة هي علاقة أيقونية باستخدام مصطلح بيرس .. وعندئذ لابد أن يسأل المرء نفسه هل نحن فعلا إزاء علاقة أيقونية بالمعنى الذي قصد إليه بيرس أم أننا نستخدم العلاقة الايقونية هنا بالمعنى المجازي وليس بالمعنى المنطقي لأن فكرة بيرس عن العلامات هي جزء من المنطق وحتى لو كانت الاجابة بالايجاب فالا يمكن أن تكون الأطروحة نفسها متناقضة مع بقية الاجراءات التنفيذية التي تم على أساسها البحث عندما انصرف الباحث إلى البحث عن التداخل وعن الانحراف وعن التناص .

وهذا السؤال في حقيقة الأمر كما أؤكد ليس خاصًا بالدكتور صلاح وحده إنما يخصنا نحن كمجموعة من جيل يتميز عن الجيل السابق عليه وأعتقد أنه من الأفضل أن نطرح نحن على أنفسنا أحيانا بعض الأسئلة التي تجعلنا على ثقة مما نفعل ونزداد يقينا منه ..

السؤال الثاني : عندما نتحدث عن وجود انحراف وتناص في نفس الوقت ألا يمكن أن يكون هذا موقعا في التناقض من الناحية المنهجية والاجرائية معا ؟ فالانحراف يعني بداهة الخروج على معيار والمعيار بالضرورة ثابت وإلا انتفت فكرة الانحراف .. والتناص تبدأ من أطروحة جوهرية وهي نفي ونسف الأصل الثابت ونحن كلنا يعلم أن فكرة التناص هي إحدى الفكر التي تجاوزت بها البنيوية نفسها وأصبحت دي كونستركشن «DECON-STRACTION» وإن فكرة التناص سواء في أصلها عند باختين أو عند جوليا كريستيفا على وجه التحديد هي تدمير لفكرة الأصل الثابت في البنيوية وتجاوز لها .. فنحن عندما نأخذ بالتناص بالمعنى الذي أكدته جوليا كريستيفا ونضعه إلى جانب الانحراف .. ألا نكون في هذه الحالة كمن يضع اللاأصل .. التعدد معا إلى جانب الأصل الواحد ونقيض التعدد وكأننا نضع جنبا إلى جنب الثلج والنار معا بمعنى منطقي .

السؤال الثالث : هل نحن ازاء تداخل مستويات لغوية أم إزاء تصارع لغات .. نحن إذا لجأنا إلى بختين فإن بختين نفسه يحدثنا عن تصارع اللغات .. هل نحن هنا في حالة الموشح إزاء تداخل أم إزاء تصارع الأطروحة المتضمنة في البحث تؤكد أن الوشاح قام لينفي .. ليتمرد .. وفي نفس الوقت هو يتمرد على نفسه .. فالا يمكن أن نكون إزاء نوع من تصارع اللغات واللهجات في داخل الموشح بدل التداخل وإذا كان هناك تصارع .. فهل هذا التصارع يقع على كل الموشح أم على بعضه في منطقة الخرجة ؟.. هذا سؤال يظل معلقا ومطروحا .

السؤال الرابع : وهو المهم واسمحوا لي أن أقدم هذا لأني سوف أثير مسألة التناص عندما نستمع إلى بحث الدكتور عبد الملك مرتاض .

ألا نلاحظ عندما نقارن بين تطبيقنا وتطبيق الذين أصّلوا لهذا المصطلح في لغتهم .. ألا نلاحظ أننا ننقل المصطلح من مستواه الكلي إلى مستوى جزئي وبدلا من أن يكون التناص تفاعل نصوص نحوله إلى علاقات بين أبيات ومن ثم يفقد المفهوم كليته ونحوله إلى مفهوم جزئي .. وعندئذ نقع في أسر البلاغة بمعناها القديم فنتحدث إما عن تضمين أو عن معارضة أو عن سرقات ونحن في كل هذه الأحوال إنما نحول التناص من مفهوم كلي إلى مفهوم جزئي ينسف تطبيقنا له أصوله المعرفية التي نستند إليها .. فيحدث نوع من الخلل بين مفهوم المصطلح في أصله الفرنسي على وجه التحديد وتطبيقاته التي تنحو منحى جزئيا ثم ألا نلاحظ ـ وهذا موجود ـ أن الإلحاح على (أو تطبيق) التناص بهذا المعنى الجزئي يؤكد فكرة الأصل الثابت الواحد المتحد التي قام التناص أصلا على نفيها .. أعني أننا عندما نقول إن بيتا من الأبيات يتناص مع بيت سابق عليه ألا يعني هذا أننا نرجع إلى فكرة الأصل المتحد وأننا في حالة التطبيق هذه نكون بمعنى من المعاني وبمستوى من المستويات متناقضين مع المفهوم الأصلي نفسه ؟.. هناك تفاصيل أخرى أنا أتصور أنها ستتضح بعد ذلك عندما نأتي إلى مفهوم التناص وهنا .. آتي إلى ما أريد أن أقوله أليس من الأفضل عندما نتعامل مع هذه المفاهيم الجديدة أن نتأكد تماما من أن المفهوم الجديد عندما نستخدمه لابد أن يوظف التوظيف الفعال وأنه إذا كان المصطلح القديم يؤدي المعنى الذي نريده فلنستخدم المعنى أو المصطلح القديم حتى لا نتهم بالاغراق بحيث لا نستخدم مصطلح التناص إلا إذا كان المصطلح في هذه الحالة سوف يفجر في النص طاقات لا يمكن تفجيرها دونه .. أتصور أن هذا لو تم لاستطعنا أن نتجنب عيبا نهاجم ـ على أساسه ولابد أن نعترف بهذا العيب .

أخيرا .. وهذه آخر نقطة .. عندي تفسير أعرضه على الدكتور صلاح بوصفه متخصصا في الأمر مع المتخصصين في الأندلسيات وأنا هنا أختلف تماما مع التفسير الذي طرحه أخي الهادي الطرابلسي لموت الموشحات ..

الموشحات قامت كفعل محدث يتمرد على القديم .. ألا يجوز أن الموشحة عندما تخلت عن طبيعتها المتمردة وتقبلت مجموعة من المعايير الجديدة فرضتها على نفسها فاستبدلت بالعمود القديم عمودا جديدا مما دمرها من الداخل وجعلها معرضة للموت . هذا مجرد تفسير للتأمل فيه .

■ **الدكتور محمد الهدلق :**

لديّ سؤالان صغيران لا يقارنان إطلاقا بالأسئلة التي أثارها الدكتور جابر ، السؤال

الأول حول أن اللحن يصح أن يأتي في الموشح ولا يصح أن يأتي في الزجل ، ونحن نعلم أن العرب كانت تتقبل اللحن إذا جاء من الجواري وكذلك إذا جاء في مجال (النكتة) في النثر وإذا علمنا أن الموشح كان يُغنىٰ كما إن الزجل كان يغنىٰ كذلك فإن السؤال هو لماذا خص الموشح بذلك ولم يشاركه فيه الزجل أو الزجل المخلوط أو المزنم ؟.

السؤال الثاني : يتعلق بالخرجة الأعجمية التي تكتب بالحروف العربية فهل يتيسر لجميع الذين يسمعونها أو يقرأونها أن يفهموا معناها بسهولة ، وهل يمكن من خلال كتابتها ارجاعها إلى أصولها التي جاءت منها ، وقد كانت النماذج التي أوردتموها شيقة بالنسبة لي مع أنني لم أفهم منها خرجاتها لو لم تفسروها ، فهل هذه الخرجات مفسرة في المصادر التي جاءت فيها وكيف يمكن للباحث معرفة معناها لو لم يتيسر ذلك ؟ .

■ الدكتور عز الدين اسماعيل :

إن هذه الدراسة الممتعة قد لفتتني إلى شيء لعله يهمني بصفة خاصة وهو تأكيد العلاقة بين الموشح وبين التلحين الموسيقي .. وهذه مسألة في غاية الطرافة لأننا نعرف أن الشعر العربي القديم كان يختار منه البيت والبيتان والمقطوعة الصغيرة من القصائد ثم يوضع لها لحن وقد توضع فيه ألحان مختلفة على أيدي ملحنين مختلفين عبر الزمن .. إذن هناك نص ثم يأتي دور الملحن فينصرف في اللحن وفقا للنص .. في هذه المرة يُخيّل إليّ أن النص لا ينفصل هذا الانفصال الزمني عن اللحن الذي يوضع فيه كأنه يولد بلحنه وعندئذ أتساءل .. هل كان الوشاحون موسيقيين هل كانوا دارسين للموسيقى .. لماذا ؟ لأنني أعرف في تجربة الشعر الغنائي بصفة عامة وعلى مستوى الشكل الأكبر والأعظم منه وهو الأوبرا أعرف أن الملحن يضع موسيقاته اللحنية أولا .. وفي إطارها يطلب من كاتب (الليبرت) وهو النص الشعري الكلام الذي يتواءم مع اللحن قوة ولينا .. جهارة وخفوتا .. وهكذا فيما يتعلق بالتعبير عن العواطف المصاحبة التي يؤديها هذا اللحن موسيقيا لكي يكون الكلام مؤديا لها في الوقت نفسه وعلى هذا يعاد الكلام في التأليف بناء على هذا بحذف لفظة ووضع لفظة وتقديم لفظة واختيار لفظة أخرى ثم اختيار لفظة بقدر «المازورة» الموسيقية ــ كما يقولون ــ لكي تتواءم مع المساحة الزمنية للحن كما يريده الملحن .. فهل كانت الموشحات وكان الوشاحون موسيقيين بهذا المعنى ؟ أم أنهم كانوا يؤلفون كغيرهم ثم توضع في ذلك الألحان ؟ وعلى كل الأحوال أنا أعتقد أن التسمية التي ذهب إليها أو اقترحها جارسيا جوميز لهذا الجنس الشعري بأنه فلكلور سبق زمانه ــ أعتقد أنها تسمية غير موفقة على الاطلاق لأن نماذجها التي بين أيدينا لا تسمح لا من حيث تأليفها ومؤلفوها ولا

من حيث ارتباطها بالتلحين وأداء وظيفة معينة في مجتمع معين كل هذا لا يسمح لنا بأن نطلق عليها هذا الوصف .

ويرتبط بهذا في ذهني أيضا ان فكرة الأوزان التي جاءت الموشحات لتعارضها أولتخرج عليها ..لقد خرجت ولم تخرج .. خرجت جزئيا ولم تخرج كليا ولكن فيما خرجت فيه وصل الأمر فيما أعتقد في العصر العثماني عندما قننت هذه الأشياء بعد ابن سناء .. وصلت الأمور إلى تقنين لأوزان الموشحات وسميت بدلا من العروض بالصنج .. الصنج هو مجموعة من الأوزان يوزن بها لحن الموشح وليس قائما على فكرة التفعيلات .. لا فعول ولا مفاعيل ولا شيء من هذا .. لكن كل صنج هو مجموعة ألفاظ مرصوصة بعضها إلى جانب بعض (نجـــــم بدا طال المدا) إذن هذا وزن .. يعرف الوزن بصيغة لغوية ويحفظ بهذا الأساس وفي ضوئه يكون التأليف وقياس صحة الوزن من عدمه .

هذه إذن ـ كما أقول ـ محاولة لتقنين موسيقى هذا الشكل أو هذا الجنس الشعري بتجربة خارج تجربة الشعر العروضي الخليلي لعلها كانت تستحق أن تدرس من حيث إنها تجربة في صميم موسيقية اللغة .. سواء كانت ملحونة أو غير ملحونة .. كيف يمكن توليد موسيقية للغة لا تخضع إطلاقا لعروض الخليل ولكنها تظل أيضا لها قيمتها الموسيقية وتؤدي نفس الوظيفة .

النقطة الأخيرة التي احب أن اقول فيها كلمة يسيرة هي أنني أدركت في بنية الموشحة وفي تطورها منذ بداياتها أنها بنية لا أقول منقسمة على نفسها ولكن متجادلة مع نفسها .. فهي مقبلة مدبرة .. متصلة بالشعر ومنفصلة عنه .. في وقت واحد .. وكل موشحة هي في جدل آخر مع الموشحات الأخرى التي سبقتها .. فهي تحتذيها وترفضها أو تحتذيها وتجادلها .. يعني لابد أن يحدث هذا .. هذا ما استنبطته على كل حال من كلام الدكتور صلاح واعتقد أن هذا يمكن أن يمهد إلى نتيجة أخيرة في تفسير سبب توقف هذا الجنس الشعري فيخيل لي أنني لو مضيت في فكرتي فيمكن أن أصل منها إلى تفسير لهذا .. ذلك أن هذا الجدل الداخلي والجدل الخارجي فقد في وقت ما ضرورته وأهميته ولم يعد هناك ما يقال فانتهت القضية بمجملها أو برمتها .

■ **الأستاذ علوي طه الصافي :**

أتساءل لماذا نحن نركز دائما على ماهو آت من الغرب ، هذا التساؤل ليس موقفا ضد ماهو آت من الغرب ذلك أننا نطالب أن تكون نوافذنا مفتوحة للريح وأتذكر هنا كلمة المهاتما غاندي التي قال فيها : « إنني افتح النوافذ والأبواب للنسائم لكنني اغلقها حين تهب

العواصف » ، ما أود أن أقوله هو أنه قد صدرت مجموعة من الكتب تؤكد أن نشأة الموشح إنما هي يمنية وإن فن التوشيح انتقل من القبائل اليمنية التي هاجرت إلى شمال افريقيا ، وتذهب هذه الكتب إلى أن أساس الموشح هو الشعر الحميني - من هذه الكتب كتاب رحلة في الأدب اليمني للأستاذ عبدالله البردوني وكتاب قصة الأدب في اليمن للأستاذ أحمد الشامي وكتاب (الحميني الحلقة المفقودة في الموشح الأندلسي) للأستاذ عبدالرحمن الرفاعي .

إنني اتساءل عن عدم اطلاع الأساتذة على هذه الكتب فهل ذلك راجع إلى الجسور المكسورة الظهر التي تصل بيننا في الوقت .

■ تعقيب الدكتور صلاح فضل على المداخلات

يبدو أننا محكومون بأنماط من التفكير ، ولا أبريء نفسي من ذلك ، تغلب على تناولنا للظواهر وتقودنا مهما نزعنا إلى مخالفتها .. فقد أراد هذا البحث أساسا أن يكف عن محاولة النظر تاريخيا في الموشحات حاول ألا ينجرف في سيل الدراسات والبحوث الجيدة الممتازة لكنها لا تصل إلى نتيجة عن البدايات والنهايات عن المولد والممات لكي يتأمل جسم الموشحات كما اكتمل في عدد محدد مرقوم بنص خاص وينظر فيه بطريقة مخالفة لهذه النظرة التاريخية .. لكنني يبدو لم أبرأ تماما من النظرة التاريخية وإن كنت قد استبدلتها في المقدمة أو في مطلع البحث بشيء من التعويض الجزافي عن التاريخ لأنني حاولت أن أربط بين مظاهر الموشحات الفنية وبين طبقة البيئة والمجتمع والمكان الأندلسي .. حاولت أن أربط بين المدينة والمنظومة الغنائية وبهذا اتفادى الاجابة عن أسئلة من أين ولماذا انتهت ؟ لأن المدينة نشأت معها ومع أمثالها هذه النماذج وسقطت بسقوطها فولدت معها وماتت معها .. لعل هذا التفسير الجغرافي يريحنا قليلا من التفكير التاريخي ولكن يبدو أننا سنظل مصممين على تتبع التوليد والمباديء والنشأة والمصير وننسى مثلا أننا إذا كنا نتساءل عن نهاية الموشحات أنها ارتبطت بعصر مزدهر جدا وأن لسان الدين بن الخطيب كتب جملة من أبرز وأجمل وأقوى نماذجها قبل سقوط غرناطة .. قبيلها بفترة قليلة جدا .. ولكنها انتقلت من مكانها .. غيّرت جلدها .. تطورت .. أخذت أشكالا مختلفة في كل الأقطار العربية تقريبا لكنها لم تعد هي .. لم تعد تحديا يعكس التزاوج اللغوي في المجتمع الاندلسي .. لأن المجتمع الأندلسي كانت فيه خاصة ـ وأنا لم اشر إلى هذا لأنه معروف في كل الدراسات الأندلسية ـ إن الأندلسيين كان معظمهم على الأقل يتقن إلى جانب اللغة العربية اللغة الرومانسية الأسبانية القديمة ومن ثم فلم يكونوا يحتاجون إلى من يترجم لهم هذه

الخرجات بل هم يتغنون بها ويحيونها حياتهم الداخلية العميقة .. من ناحية أخرى فإن بعض التناقضات التي أراد بعض الاخوة خاصة الدكتور جابر أن يلاحظها في الأدوات المنهجية إنما هي من صنع وهمه المنطقي الحاد الحريص على التحرير الدقيق للمسائل وخلق الاشكاليات حيث لا توجد لأن استخدام فكرة التناص يمكن أن تندرج في مقولته إلى جزء من الانحراف عن القصيدة وعن نهج القصيدة العربية .. لأن القصيدة العربية أساسا تعتمد على فكرة النقاء .. هنا الموشح أو مؤلف الموشحة يقصد عدم النقاء .. القصيدة تجعل للتناص في الموشحة مذاقا خاصا مميزا مخالفا عن بعض مفاهيم التناص كما حلل لدى الباحثين الغربيين ونحن لسنا ملزمين بأن الأداة التحليلية التي نتخذها او نتجزع بها من النقد الغربي أن تظل بنفس الطريقة بل يمكن أن نطوع فيها .. ان نطورها .. أن نغيرها ..كما ان فكرة الانحراف حاولت أن تتجاوز المستوى اللغوي للفاصلة كما سماها الدكتور كمال أبو ديب تسمية جميلة وموفقة إلى مستوى أعلى يشمل أنساقه الكبرى المتصلة بالبنية الموسيقية عامة والبنية اللغوية والبنية الاخلاقية التي أخذت بذنبها مع أنها في حقيقة الأمر كانت تعتمد على أمرين : الأمر الاول وهذا وجدت من الطريف أن كل الاخوة المعلقين نسوة تماما ولا أعرف هل انا المذنب في جعلهم يتناسونه وهو أنني لا أعلق لا على جنس الموشحات وإنما على المحاولة النقدية الوحيدة التي قامت لرصد ظواهرها وهي محاولة ابن سناء الملك .. فأنا أبْرز فقط مقولات ابن سناء الملك وفيما يتصل مثلا بمفارقة الموشحات للجانب الأخلاقي في الملتزم عادة في الشعر العربي ومحاولتها المزج بين الجد والهزل حتى قصائد المجون المعروفة في الشعر العربي رصدها هو ابن سناء الملك وقد تحرزت كثيرا في اختيار النماذج حتى لا أتهم بترويج الانحلال .. أعترف لكم مثلا إن مجموعة الصفدي في الموشحات «توشيح التوشيح» .. تحتوي على مايقرب من خمسين نموذجا الذي لا يمكن للإنسان ان يتصور أن ينقله أو يلقيه في محفل .. والصفدي قاض وشيخ . ابن سناء الملك نفسه قاض بن قاض والنماذج التي أوردتها قليل جدا من الكثير الفادح الفاضح الذي كان يستخدمه والذي يبدو – وهذه أشرت إليها إشارة عابرة – هو بأننا أكثر تجملا وتحرزا ولنقل جبنا وتفاقا من أسلافنا ومع ذلك نجد من يؤاخذنا بشدة وصرامة ويُحَمِّلنا ذنب هؤلاء المبدعين وذنب هؤلاء النقاد مع أنني حاولت أن أتخير أخف النماذج وأبسطها وللإشارة وللدلالة على الظاهرة الحقيقية وأهمية ظاهرة كسر النمط الأخلاقي ولا أنسى أن اشير إلى أن الإشارة إلى كسر النمط الأخلاقي تعني ابتداء اتخاذ موقف أخلاقي لأن ملاحظة الفوارق بين المستويات لا تأتي إلا لمن هو شديد الوعي بالقاعدة الأخلاقية التي تخرج عليها هذه الموشحات يتجاوب ويتداخل ويمثل في مرحلة من المراحل

ممكن أن نقول عنها الوظيفة البنيوية لكسر النمط اللغوي ولكسر النمط العروضي فلأن المستويات الثلاثة الايقاعية العروضية واللغوية والأخلاقية تقوم على فكرة المخالفة الأساسية لما هو قار وثابت في عمود الشعر العربي لا يمكن لمن يلحظ هذه الظاهرة أن يتجاهلها وخاصة لأنها عدت من أبرز مظاهر الموشحات .. والنص الذي أورده ابن سناء الملك ولم استطع ان أقرأه لانه طويل مفصل في هذه الموشحات أو الخرجة على وجه التحديد لابد أن تكون يوصفها بمجموعة من الموضات ذات الطابع الأخلاقي الخاص لأنها فيما يبدو مرتبطة جوهريا بالغناء ومرتبطة باستخدام واستثارة العناصر الشعبية المحببة المليئة بالجرأة الفنية على كثير من الموضوعات لأنها بطبيعتها لا تروى ولا تحكى إلا في مواقف عندما تستجيب فيها هذه الجرأة وتصبح ضرورة من الضرورات .

إذن كثير من الملاحظات التي سمعتها يمكن أن يرجع إلى تجاهل أنني اقرأ نص ابن سناء الملك وإن كنت قد حاولت في نفس الوقت الذي أنظر فيه إلى نص ابن سناء الملك .. أن أنظر بطريقة مخالفة لما اعتاد عليه الباحثون لمجموعة الموشحات الأندلسية لملاحظة بعض خواصها المنبثقة من داخلها والتي تقولها النصوص بشكل واضح وصريح .. لا أعرف إذا كان الوقت يتسع للرد على بعض الملاحظات الجزئية بعد هذا المدخل العام .. لكن مثلا د. عبد الملك مرتاض يتساءل هل الموشحات كانت مقصورة على الغزل؟ .. لا .. كان يتقاسمها الغزل والمديح وكما كان يتغنى بالغزل .. كان يتغنى أيضا بالمديح .. والطريف أن الزجل أيضا كان مقسما بين الغرضين .. بين الغزل والمديح .. الملاحظات التي أوردها الصديق د. عبد الله المعطاني فيما يتصل بالتركيز على ابن سناء الملك لم أتتبع النصوص النقدية لابن بسام وإلا فقد قرأت كل ما أورده عن الموشحات ـ لكن كان منظوري اتخاذ ابن سناء الملك كقارىء او ناقد يمكن على ضوء مقولاته أن أتتبع خصائص الموشحات .. والتركيز على الألحان إنما الذي أشار إليه هو ابن سناء الملك نفسه وأنا وجدت أن فيه فهما جيدا جدا لطبيعة الموشحات الغنائية وهي الطبيعة الفارقة بينها وبين القصيدة العربية .. يقول الدكتور الطرابلسي إن كسر النمط الأخلاقي ليس مفتاحا للنص .. أنا أعتقد أنه إذا أخذ بهذا المنظور من أنه مرحلة يمكن ان تكون المرحلة المضمونية التي تعبر عن بقية إشكال كسر النمط العروضي واللغوي تصبح مفتاحا ومفتاحا ضروريا لفهم هذا النص .. لماذا لم تعمر الموشحة ؟ .. لا أعرف لماذا يتطلب من الموشحة أن تعيش بينما الشعر العربي نفسه بعد القرن التاسع الهجري وبعد القرن السابع تقريبا وقع في فترة الركود الشديدة .. لم نكن نتوقع من الموشحة وقد سقطت مدائنها وانتهت فترة ازدهارها الحيوية أن تعيش في الأفكار العربية حيث مات الشعر قريبا ، وإلا كان يصبح هذا مخالفا لطبائع الأمور .. أعتقد أن

بقية الملاحظات التي تفضل بها الأصدقاء والزملاء يمكن أن تعد حقيقة - وانا سعيد بها - من الإضافات الجميلة والممتعة والموحية لهذه المحاولة التي قدمتها على تواضع وحاولت أن أتذرع فيها بشيء من الشجاعة التي قال ابن سناء الملك إن الوشاح كان يحتاج إليها وهو يضرب في صدور أوزانه وقوافيه وأشكاله بعمله التوشيحي الشعري الجميل وشكرا لكم جميعا .



من وثائق الندوة

كلمة رئيس النادي
الأدبي الثقافي بجدة

بسم الله الرحمن الرحيم

أصحاب المعالي ...

أصحاب السعادة ...

أيها الجمع العزيز ،

باسمكم وباسم إدارة نادينا وجمهوره . نشكر صاحب السمو الملكي الأمير ماجد بن عبدالعزيز أمير منطقة مكة المكرمة على إنابته معالي قائمقام جدة الشيخ عبدالرحمن السديري في رعاية حفلنا هذا الذي نفتتح به ندوة القراءة النقدية لتراثنا الأدبي ، نرحب بمعاليه أصدق ترحيب ، ونرحب بأصحاب المعالي والسعادة والجمع العزيز الذين يشاركوننا هذا الملتقى الكريم .

أساتذتنا ، ضيفنا الأعزاء في ندوة : « قراءة جديدة لتراثنا النقدي » ، أرحب بكم أجمل ترحيب ، وأشكركم على تفضلكم بالمشاركة في هذه الندوة بأبحاثكم التي سوف تناقش من خلال اجتماعاتنا ثم نصدرها بإذن الله في كتاب أو اثنين . وإن نادينا حين ينظم هذا الملتقى الثقافي : فإنه يهدف من ورائه إلى التلاحم المعرفي في عالمنا العربي ، يمثله مثقفوه ووجوهه البارزة على الساحة الفكرية ، لتتصل وشائج الثقافة ، وهي متصلة ، ولترتبط أسباب الوحدة الفكرية بين المغرب والمشرق ، ولا يكون ذلك إلا بتواصل مثمر ، مثل تواصلنا هذا .. لتعميق التلاحم ، من أجل تحقيق الهدف بالثقافة بوصفها رافداً أساسياً يجمع أمتنا العربية ، وكأنني أعيد أو أستمع إلى صدى الأمس حينما كان أستاذنا الدكتور زكي نجيب محمود يتحدث من خلال منبر

نادينا : قائلاً : « أن العروبة موقف ثقافي . والثقافة هي الوسيلة الثانية بعد العقيدة التي توحد الأمة وتجمعها . كان المعرفة رافد للعقيدة ، ببيانها المشرق وعمق معانيها ، ودلالات بديعها ، وأنه لأدب حي نابض بالحيوية ، الذي ظل قروناً طوالاً شامخاً ، يصارع الزمن ، لاسيما في عصور الانحطاط ، والسنوات العجاف . وسيبقى إن شاء الله ، لأن الأمة التي تفرز هذا الأدب أمة جادة . لا تعرف إلى الهزل سبيلاً ، وأعني بذلك مثقفيها ووجوهها المشرقة ، التي ظلت مخلصة لرسالتها الادبية هذه القرون الطوال ، تنافح من أجل أن يظل الأدب العربي نموذجاً يتخطى العقبات الصعاب ، ينمو ويزدهر ويعتوره الركود حقباً وفق طبيعة الحياة ، إذ لا شيء يدوم على حاله . ولولا تقدير الله عز وجل ثم تضحيات مثقفي هذه الأمة خلال حقب متتابعة ، لأصبح الأدب العربي تاريخاً ماضياً في بطون الكتب ، مثل الآداب الأخرى التي تجاوزها الزمن .

ولكن أدبنا ينتسب إلى لغة باقية ، هي لغة الكتاب العزيز ، لذلك بقي شامخاً ، يصارع الزمن على امتداد السنين الطوال .

وأنه لقول معاد حين أردد بين أيديكم هذه الجمل ، فقد تجاوزتموها وأنتم تدرسون وتبحثون وتضيفون إلى القديم جديداً هو امتداد له ، ولكنه إبداع يماشي الزمن والحياة وسنة التطور ، لم تجمدوا بالأدب فيما تووُرث من قوالب وصيغ ، ولم تقفوا عند القديم لتقولوا ليس في الإمكان أبدع مما كان ، ولكنكم مضيتم في التجديد المبدع ، ذلك أن الأدب كالماء ، إذا ركد أسن ، وإذا جرى نقي وعذب وساغ وأروى وتلك هي الحياة ، تجدد وتطور ، وركود وجمود ، فهي أغيار لا تبقى على حال واحدة ، والأدب تعبير عن الحياة ، يتغير تبعاً لها نمواً ودنواً ، إزدهاراً وركوداً ، موتاً وحياة ، وهكذا .

أجدد ترحيبي بضيفنا في مهد العرب والعربية ، سعداء بهم وبهذا اللقاء الفكري ، راجياً لهذا الملتقى النجح ، لكي يتجدد مرة ومرة ، نلتقي هنا لنتدارس جانباً من جوانب أدبنا الخصيب ، ونخرج من كل لقاء بثمرة نحن جميعاً حراص على نموها وينعها وإثمارها ، ذلك أنه هدف كل لقاء أريد به ومنه نجح في المزيد من العناية بأدبنا العربي لكي نبلغ ما يريد له المخلصون العاملون من الشيوع العربي لكي نبلغ ما يريد له المخلصون العاملون من الشيوع والإزدهار والرقي ، ليعيد سيرته الأولى ، في عصور الرقي العقلي والحضاري في عواصمنا الشامخة ، وفي أمة

قال أحد شعرائها المعاصرين :

فـأمـا حيـاة تبعث الميت في البـلى ... وتنبـت في تلـك الـرمـوس رفـاتي
وإلا ممـاة لا قيـامـة بـعـده ... مـات لـعمـري لـم يقس بممـات

أو قول شاعر العربية أبو الطيب :

إذا غـامـرت في شرف مـروم ... فـلا تقنـع بمـا دون النجـوم
فطـعـم المـوت في أمـر حقـير ... كطـعـم المـوت في أمـر عظيـم

أيها الأعزاء :

أكرر الترحيب بكم والشكر بسعيكم إلينا ، تاركين أعمالكم ومسؤولياتكم ، ذلك أنكم تحملتم أعباء رسالة الأدب ، وهي شاقة ، ولكن العزائم تتحدى الصعاب ، ولا تركن إلى السهل ، لأنها طموحة ، تسعى نحو الشرف العالي حيال النجوم ، ولن ترضى بالقليل ، فهنيئاً للطامحين بأحلامهم وإبائهم ، فذلك متعتهم في معمعان العناء والنصب ، كأنهم يستلذون الألم ، ليصلوا من خلاله إلى الامتاع فيه وبعد : فالحياة الهينة الوادعة ليس مطلب النفوس الكبار ، التي تتعب في مرادها الاجسام .. كما قال المتنبي .

أيها الاخوة الأعزاء :

سعدنا بلقائكم في هذا الحضور الأدبي الذي اخترناه منطلقاً وعملاً ، أرجو من الله مزيد التوفيق والسداد ، لنخرج منه وبه انتاجاً متكاملاً يقرأه المتلقي فيجد فيه ما يعينه على فهم الأدب والاستمتاع به ، ونسعى مجدداً نحو بحث قضية أخرى من قضايا أدبنا القديم والجديد ، ذلك هو قدرنا ، وإنه لقدر محمود .

ولا يفوتني ان أشير باعتزاز وتقدير .. دعم سمـو الأمير فيصـل بن فهد بن عبدالعزيز الرئيس العام لرعاية الشباب لنادينا وجميع الأندية الأدبية والثقافية في البلاد ، مادياً ومعنوياً ، ولولا ذلك لما استطاعت هذه الأندية أن تنهض برسالتها ، ولما استطعنا أن نقيم هذا الملتقى .. الذي نرجو من ورائه إثراء الحركة النقدية على الساحة العربية .

عبدالفتاح أبومدين

كلمة الأستاذ عبدالله محمد الشهيل مدير الأندية الأدبية

ثم تحدث الأستاذ عبدالله محمد الشهيل مدير الأندية الأدبية ، فالقى الكلمة التالية :

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة على نبينا محمد و آله وصحبه أتم الصلوات وأزكى التسليم .. وبعد .

فالرعاية الكريمة لمثل هذه الندوة ، دلالة على الاهتمام البالغ بالإنسان ، لأنه الثروة الحقيقية حينما يعد الإعداد الذي يؤهله لمواجهة التحديات ، وتزرع بنفسه وتفكيره القيم الرفيعة ، والمثل العليا ، ويجد ما يجعله مستجيباً لنداء الواجب ، ملبياً لمتطلبات مجتمعه ، ملتزماً بما تمليه عليه المصلحة العامة ، حيث ينسجم مع المبادىء التي تعمق فيه شعور الانتماء ، والمواقف المنبعثة من الإيمان ، ومن صفات المؤمن الشكر والعرفان .

ولاشك أنكم تدركون أكثر مما أدرك بان الفكر هو الذي يجذر النهضات ، وبه تمتن الحضارات ، وتنسق مسارات النمو ، وتترسخ المفهومات ، وتثبت الحياة بعدما تتأكد الذات ، وتتبلور كل المعطيات ، وتتأصل الثقة ، وتسمو الأشياء ، وبهذا لا تهتز الكيانات ولا تشوبها المثبطات .

إن الفكر أغنى الروافد وأعذبها ، والأصل الذي تتفرع منه جميع الإيجابيات ، لكونه يبعث إحساس الأفراد بمسؤولياتهم تجاه مجتمعاتهم ويجعلهم قادرين على العمل المنتج مقدرين قيمة التعاون ، حافظين للعهود والجميل ، سالكين سبل الرشاد ، متعاملين مع الغير بندية ووعي ، ومنطلقين نحو المستقبل بروح تتوثق من خلالها عرى الزمن ، وتتواصل الأجيال ، ولا تنفصم الحلقات .

لقد أنعم الله على مجتمعنا بالإسلام ، وكرم وطننا بالقداسة وحباه بالحكم العادل ، فاطمأن المواطنون بالأمن ، وراقت أحوالهم بالاستقرار ، وعمهم الرخاء ، شاعرين بنبض الحياة ، شاكرين بعد الله لولاة الأمر عظيم عنايتهم ، لأنهم جندوا لهم الامكانات ، وحشدوا ما رفع شأنهم ، وبوأهم مكاناً بالصدارة ، فالتحم الحكام

بالمحكومين بعدما توحدت التوجهات ، وتفتحت المواهب ، وتفجرت الطاقات ، وتحققت الموازنة بين الماديات والمعنويات ، وعمرت بالحب القلوب .

وهنا لا يفوتني الترحيب بأقطاب في الفكر والاختصاص ، وأعلام أسعدنا قدومهم ، حضروا من أقطار شقيقة لمشاركة زملائهم من المملكة لتدارس تراثنا النقدي ، وتقويمه على ضوء المستجدات ، مدفوعين برغبة صادقة لاستثماره استثماراً يتوافق وطبيعة العصر ، حتى تتحقق للفكر العربي مكانة انسانية ، فيشرق ثانية على الدنيا .

إن موضوع هذه الندوة ، يمتاز بالجدة والأصالة ، ويدور حول محور أغفلته الدراسات ، أو أنه لم يأخذ حقه منها على الرغم مما يشكله من أهمية بالغة ، مما يجعلها استجابة لمطلب ثقافي حيوي ، تعلمون أن من شأنه الإسهام بتغيير خارطة أدبنا العربي الذي طالما عانى من ضيق الأفق والاجترار ، وطال انتظار من ينهض به وينفض عنه غبار السنين ، لتبدو ملامحه واضحة تتعين فيها مواضع عظمته ، وتظهر كنوزه المدفونة بفعل الاهمال .

انه إيماناً من خادم الحرمين الشريفين وولي عهده الأمين حفظهما الله بضرورة الإضافة والتطوير والتغيير نحو الأفضل ، في إطار تحفظه العروة الوثقى ، وتحميه الأخلاق الحميدة ، تنامى الجهد ، وتواصلت الأفكار ، وحفلت البلاد بشتى التخصصات والخبرات ، فتاسست الصيغ التي حققت تكاملاً مثالياً . في مجال الثقافة .

الحديث يطول ، ويكفي أن نذكر بأن الفهد رائدها بعد أن رعى التعليم منذ أن كان وزيراً للمعارف ، فوضعت الخطط التي ارتقت به ، وعممته حتى شمل أرجاء الوطن ، وقامت الجامعات ، والمعاهد والكليات ، وتوسع الابتعاث ، وفتحت الأبواب ، وقدمت المساعدات ، ويسرت الصعوبات فانتشر الوعي ، واغتنت بلادنا بالكفاءات ، واعتمدت على أبنائها ، وتوالى العطاء ، ولم يتوقف الانتاج ، فتأسست المدن العلمية ومراكز الأبحاث ، والنوادي الأدبية ، والثقافية وجمعيات الفنون ، ورصدت الجوائز ، وقد حظيت جميعها بالدعم المادي السخي ، والتشجيع المعنوي اللامحدود ، فأخذت تمارس نشاطها بظل مناخات مناسبة ، وأعطيت صلاحيات مكنتها من التحرك في كل الأبعاد والاتجاهات ، ومن حسن الطالع حقاً أن توكل مسؤوليات الثقافة غير المنهجية لصاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن فهد بن

عبد العزيز ، الرئيس العام لرعاية الشباب ، الذي كان لتوجيهاته ومتابعته وحرصه أكبر الأثر على انتظامها ، وتحسن برامجها ، واتساع مناشطها ، ونوعية موضوعاتها ، ولعلكم تلاحظون بأن استضافة نادي جدة الأدبي الثقافي لنخبة من النقاد ورجال الفكر المختارين من جميع الأقطار العربية ، ليتحاوروا بندوة عن التراث ، تعتبر من خطوات التبادل الثقافي بين شعوب الأمة العربية ، ووليدة الإحساس بأهمية تجميع الجهود والقدرات العقلية لتأسيس قواعد علمية للنقد ، وتوحيد الأطر التي تضمن الانطلاق للأرحب .

مدير الأندية الأدبية

عبدالله بن محمد الشهيل

* * *

كلمة الأستاذ/ محمد حسين زيدان

بسم الله الرحمن الرحيم

● الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الرسل النبي الأمين بلغ الرسالة وأدى الأمانة .. محمد بن عبدالله عليه الصلاة والسلام .

نقطة أعترض بها على النادي ، ذلك أن الله خلقنا لنتعارف فأنا لا أعرف أحداً من هؤلاء أعضاء التراث الذين سينتقدون وسيبحثون . أسماؤهم لم تعرف لنا . ولكن ليكن هذا بعد ، والكلمة التي أقولها الآن تتلخص في نقطتين نقطة الحاضر ونقطة وحدة الأدب العربي . كنت شاباً لما أبلغ الحلم وصل إلى المدينة المنورة يوم كنت ابنها فيها لطفي السيد عن الجريدة وعلي كامل عن اللواء وعلي يوسف عن المؤيد ، يحتفلون بالسكة الحديد . ما أحسب أن أحداً قابلهم أو التقوا بأحد . أدوا مهمتهم حتى أنا لا أعرف من كرمهم أو من التقى بهم . كان ذلك ضيق في الأفق . كان ذلك ضيق من الحاكم يضيق بالاتصال ، اتصال الأديب بالأديب ، والعارف بالعارف ، والمثقف بالمثقف . جاء بعدهم شكيب أرسلان أمير البيان وعبدالعزيز جاويش وعبدالقادر المغربي مؤسسو جامعة الكلية الإسلامية بالمدينة المنورة أعرف من أستاذي السيد أحمد صقر أنه لم يلتق بهم أحد إلا صاحب مكتبة أسمه الخلاوي كان يزور شكيب أرسلان ويقول هذا عكازي .. اتعكز عليه . والسيد أحمد صقر لا يعرف أنه أقيم لهم احتفال أو أقيم لهم اتصال ذلك أيضاً من ضيق الأفق .

وجاء شكيب أرسلان مرة أخرى أيضاً فلم يلتق به أحد إلا إذا زاره واحد أو اثنان حينما نزل في بيت الشيخ عبدالقادر الشيبي . أما اليوم فتأتي نخبة من العلماء والأدباء يقام لهم الحفل تلو الحفل يحضرون بالنادي ، يشرفه الأمير برعايته ، يشرفه قائم مقام جدة بحضوره ، تشرفه رعاية الشباب بحفلوتها ، يحضره العلماء كلهم . كلنا أخوة ، إنما المؤمنون إخوة ، فالإسلام أخوة ، بل والأدب أيضاً يبعث الاخاء وينمو به الاخاء .

النقطة الثانية نحن وحدة الأدب . ابن زيدون في الأندلس يتكلم بلغة البدو في رسالته أبطأ الدلاء فيضاً أملؤها ، وخير الحيا ما صادف جدبه وألذ الشراب

ما أصاب غليله هو كان يعطش في الأندلس . هذا كلام بدو كلام من الصحراء انتقل إلى الأندلس فعشقه ابن زيدون . ذلك يدل على وحدة الأدب . ومحمود سامي البارودي حينما يرتجل يقول :

أنا محضر الكلم البوادي بين المحاضر والنوادي
أنا فارس ، أنا شاعر في كل ملحمة وناد
فإذا ركبت فإنني زيد الفوارس في الجلاد
وإذا نطقت فإنني قس بن ساعدة الايادي

ما شأنه بزيد الفوارس ، زيد الخيل ، هذا الطائي من أبناء الجبلين أو قس بن ساعدة الأيادي ، هذا الحجازي أو النجدي ، ما شأنه ؟ لكنه وحدة الأدب ، وحدة الأدب ، ينتقل محمود سامي باشا البارودي من مصره ليأتي إلى هذه الجزيرة يستشهد بشعرها . ويفخر بشعرائها والدكتور طه حسين عندما جاء وسمع نقداً في الأدب المصري أو أدب مصر الذي انتقل من مصر إلى لبنان في كلمة ألقاها أحد الأصدقاء ، لم يحضره الرد على هذا النقد إلا ببيت من بيوت الصحراء ، بيت جرير بن عطية ، جرير تميمي في نجد هذا البدوي طه حسين هذا المصري الصعيدي المنياوي يستشهد ببيت جرير فيقول :

ابني حنيفة احكموا سفهاءكم إني أخاف عليكم أن أغضبا

غريب لم يجد طه حسين رداً إلا في بيت جرير . هذا دليل على وحدة الأدب العربي . ليس هناك أدب مصري ولا أدب عراقي ولا أدب أندلسي ولا أدب حجازي ولا أدب نجدي ، إن استنجد أولاً الأدب في نجد فقد أصبح حجازي ثم أصبح عراقياً وأصبح شامياً وأندلسياً ومصرياً وشامياً طبعاً بالبحتري وأبي العلاء والمتنبي . الدكتور صلاح المنجد خاف على الشام لا أنساه وهل أنسى الشام ؟ المتنبي حين كان عراقياً أصبح شامياً وأصبح في كل مكان وعلى كل لسان . من هنا أحيي عربا بعواطفهم عرب إن اتخذوا أو أثنوا أو مدحوا أخاهم . كنت أحسب أن هذه الندوة للتراث الحضاري أو التراث الأثري لهذا أحب أن أقول كلمة عن التراث الأثري فأقول القحطانية والكلدانية بنوا التراث والعدنانية ورثت التراث .

والسلام عليكم ورحمة الله

كلمة الأستاذ/ عزيز ضياء

بسم الله الرحمن الرحيم

أيها السادة ...

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ،

بداية يحسن بي أن أعترف بأن دعوة نادي جدة الأدبي الثقافي إلى ندوة يشترك فيها هذا العدد الكبير من النخبة ، من أساتذة الجامعات ، من داخل المملكة وخارجها ، وأن يطلب مني رئيس هذا النادي أن أسهم بإلقاء كلمة ، في حفل الافتتاح اليوم .. أن أعترف بأنني أحسست بأنني أواجه تجربة ، ربما انطوت ، من حيث أراد الأستاذ أبومدين ، أو لم يرد على نبض تحد ، أو على نفحة حسن ظن . وفي الحالين لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والامتنان ، والعرفان ، إلى رئيس النادي وإلى أعضائه ، وأيضاً إلى الحضور من الذين أرجح أن الندوة كانت مفاجأة أو بادرة جديدة ، يفضلون أن لا تفوتهم فرصة المشاركة فيها إن لم يكن بالاسهام ، فبالاستماع . إلى هذه (القراءة الجديدة لتراثنا النقدي) حيث يطرح هؤلاء الأكابر من الأساتذة الأجلاء ، ما أعتقد أنه سوف يضيف إلى مسيرة النقد المعاصر الجديد الذي ربما أصبح جانب الحوافز والتطلع الفكري فيه وما داخله مما يشبه نوعاً من الصراع بين الجديد الذي نبضت أو أبرقت به مدارس النقد المنهجي ، وبين القديم وهو ما أطلقت عليه الندوة اسم (تراثنا النقدي) أصبح يستدعي إقامة هذه الندوة ، وهذه القراءة الجديدة . والأمل معقود على الأساتذة الأجلاء ، أن يحققوا هذه الإضافة ، وفي ذلك امتاع للفكر والمفكرين ، أو فلنقل للثقافة والمثقفين .

والتراث إطلاقاً ، أيها السادة هو الخلفية الروحية للحضارة العربية ... فكأن القراءة الجديدة للتراث النقدي ، محاولة ـ قد لا اذهب بعيداً إذا زعمت أنها الأولى من نوعها ـ لتمثل جانبا من هذا التراث .... وهو (التراث النقدي) ... واني لأرجو أن لا أتجاوز المفاهيم السائدة حين أزعم أن (الفكر العربي) لم يبذل محاولات جادة لتمثل هذا التراث ومناقشة ما ظل يطرحه عبر مئات السنين من آراء ـ أخذت شكل

الثوابت ـ وفيها ما يبلغ حد التخويف والترهيب . وفيها كذلك ما هبط بمعطياته إلى حد الاستهتار .

هذا التراث ... لا بأس بأن أقول أنه حتى في الجامعات لم يزد الاهتمام به عن (تحقيق) ما كان أو يكون ملقي أو منسياً في إحدى التكايا أو الزوايا ، أو المكتبات في حواضر بلدان أوروبية ، وقد سبقنا العلماء المستشرقون فيها ، إلى طباعته ، أو شرحها أو التعليق عليها ، أو تصحيح أخطائها .

وهنا ، يؤسفني إن أقول أن إنسان العالم العربي ، ما يزال راكد الذهن والطموح .. والذي يغلب عليه من صور الطموح إن وجد ، أن (يستهلك) ... على مستويات منها تلك التي تلتهم كسرة الخبز تجدها على الرصيف ، ومنها تلك التي لا تقنع بأقل من المرسيدس والدارة الغناء .

وإنسان العالم العربي هكذا ، نتيجة لالتصاقه التقليدي بتلك الآراء التي أخذت شكل الثوابت من التراث وفيها التخويف أو الترهيب الذي أشرت إليه ، كان ومايزال يقف من ثقافة العصر ـ أي عصر ـ موقفاً تصادمياً ... قد يأخذ من هذه الثقافة نصيباً نراه أو نشعر به ، عند بعض الأكاديميين الذين رجعوا بمؤهلاتهم من جامعات الغرب ، ولكن حتى هذا الذي أخذوه ، يعاني في بيئته أو في حياته على امتدادها في بلده حالة تصادم ، تصيبه بالاحباط ، فلا يلبث ، أن يقنع بالذوبان والامحاء ، في الواقع ، لكل حتمياته ... وبذلك يمكن القول ، أن المجتمع قد خسره إنساناً قادراً على أن يعطي مما أخذ ولكنه لا يبخل عليه بالكرسي .. والمرتبة .. والراتب ..

ذلك وضع إنسان العالم العربي ، بنسبة ترتفع في بلد ، وتنخفض في آخر ... ولكنه الوضع الذي يجب أن نواجهه ، بقراءة جديدة ، ليس فقط للتراث النقدي ، وإنما للتراث ككل ...

وحين أدعو إلى هذه القراءة الجديدة للتراث ككل ، فإني أذكر الحضور من الأخوة أبناء المملكة العربية السعودية ، بما سبق أن اضطلع بالدعوة إليه خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبدالعزيز ، في مؤتمر (مجمع الفقه والتشريع) ، الذي انعقد في جدة أو في مكة المكرمة (والتمس العذر على النسيان) ... لقد اضطلع الملك بالدعوة إلى « الاجتهاد » ، في قضايا الفقة والتشريع ، التي ما يزال الاختلاف حولها متواصلاً منذ قرون ، والوصول إلى إجماع أولئك العلماء الأجلاء حولها حسماً للخلاف ... لقد دعا العاهل العظيم ، إلى فتح باب التفسير والتخريج للنصوص

المختلف عليها ، على ضوء معطيات الحضارة المعاصرة ... بل لعلي اذكر أنه دعا إلى الرجوع إلى مقاصد الشريعة السمحة وليس إلى مجرد الالفاظ ودلالاتها .

والآن ، مع موضوع هذه الندوة ... لابد ان اقول ان هناك فرقاً يدركه الأساتذة الأجلاء بين (استرجاع) التراث النقدي ، وبين إعادة احيائه وتجديده ... فأتساءل هل المطلوب من (القراءة الجديدة لتراثنا النقدي) أن نسترجع محتواه ... أم أن نحاول احياءه بفرض انه في حالة (غيبوبة موت) .؟؟؟ ام أن نحاول تجديده ... وعندئذ : كيف ؟؟.

هل هذا التجديد يتم بالمواءمة بينه وبين مناهج النقد التي تلقاها الأكاديميون من الجامعات التي تخرجوا منها في أوروبا وامريكا ؟؟ وعندئذ .. لماذا ؟

أو الواقع أننا عندما نشرع فيما سمته هذه الندوة (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) فإننا نقترب ـ بحذر وتوجس ـ مما يمكن أن نعيه من واقعنا الحضاري ، الذي لا يمثل تراثنا النقدي إلا شذرة صغيرة ودقيقة منه ... إننا نقترب من تراثنا ككل ـ باستثناء القرآن الكريم الذي سبق لي أن ناديت بأن نحذر من تسميته (تراثاً) ، لأنه كلام الله عزوجل ... والله حي لا يموت ... بينما التراث تركة موروثة من الذين مايزالون يحكمون واقعنا الحضاري ، وهم حيث هم ، من ضمير الماضي البعيد ... والواقع أننا نعيش (التراث وواقعنا الذي نعيشه !!! وأعني واقعنا الحضاري أو الفكري كان دائماً هو عطاء أو نفحات هذا التراث .. حتى منذ تلك الصحوة ، التي انتفضت على أيدي البارودي في الشعر ، وأيدي الشيخ محمد عبده ، وجمال الدين الأفغاني في الفكر والتشريع ... بل حتى ذلك الذي سميناه تجديداً أو تطوراً في أغراض الشعر ، على أيدي ثلاثي مدرسة الديون ، وما بعدها ... كلها كانت تعايش التراث ... كان التراث كامنا في الوعي الذي نعلم أنه ينمو منذ اللحظات التي تمسح فيها يد الأم راس وليدها ، وهي تردد (دوها يا دوها .. والكعبة بنوها .. سيدي سافر مكة .. وجاب لي زنبيل كعكة الخ) ... فإذا شعت بعد ذلك اضواء ما سمي تجديداً أو تحديثاً ، أو حداثة فإنها كلها تتستر حقاً ، بالزي الأوروبي ، أو تبالغ فترتدي ال (تي .. شيرت) ولكنها تظل تفتقر إلى أصالة الواقع الذي نعيشه في جميع مراحل حياتنا ... ولنسمها باسمها ... أصالة العربي الإسلامي ... والعجيب عندئذ انها تفتقر إلى أصالة الاوروبي أو الامريكي أيضاً .

إن مدارس النقد ، التي أرى وأعلم ، أنها تهيمن اليوم على الساحة الأدبية ، عندنا إلى حد ، وفي البلدان الشقيقة ، بنسبة أكثر توفراً ، وأعمق تجذراً ، قائمة على أسس مناهج النقد ومدارسه التي مات الذين تزعموها في الغرب منذ أكثر من سبعين عاماً ... هذه المدارس تعاني حالة انفصام أو انفصال ، ليس عن التراث فقط ، وانما عن مضامين الأعمال التي تعالجها هذه المدارس بالنقد المنهجي الحديث .. لأننا لا نستطيع أن نزعم أن الأعمال الأدبية المعاصرة ، في الشعر ، والقصة والرواية ، والمسرح ، قد تمخض عنها الفكر العربي المعاصر من فراغ ... أو من مضامين غربية وافدة ... بل أميل إلى أن أؤكد أنها - مهما التمست سبيل التحديث ، تظل نابعة من خلفيات تراثية موروثة . ومن هنا نجد أن (القراءة الجديدة لتراثنا النقدي) تفرض علينا أن نقارن بين هذا التراث ، النقدي ، وبين النقد المنهجي الحديث ، بمدارسه التي أكرر أن الذين تزعموها قد فرغوا من ممارستها أو الدعوة إليها أو نشر نظرياتها منذ زمن طويل ... وعندئذ أتساءل ماهو الهدف ؟.. هل هذا الهدف ، يتجه إلى نقد الأعمال الأدبية ، المعاصرة بأسلوب أو أساليب النقد الحديثة . وهنا ، قد أذهب إلى التساؤل ، دون استنكار أو استهانة ... أين هي هذه الأعمال ؟؟ فإذا كانت موجودة ... فهل الغرض أن نستفيد من قراءتنا الجديدة لتراثنا النقدي ، بأن نعالج عن هذا الطريق ، نقد هذه الأعمال ؟؟

في هذه القراءة الجديدة لتراثنا النقدي ، التي أضع نفسي تلميذاً مطيعاً لما سنتعلمه من الأساتذة الأجلاء ، الذين أشرف بالوقوف أمامهم ، أجد نفسي أتساءل هل يمكن أن تتجاوز هذه القراءة الجديدة أو أن تشمل بالتحليل والتقليب والمناقشة ، أعمال وتنظيرات ، بل وقواعد النقاد في تراثنا النقدي ؟؟

على سبيل المثال المتعجل : الخليل بن أحمد كان من أوائل من وضعوا مصطلحاً للنقد أو مصطلحات .. قالوا إنها اقتصرت على الشكل أو على البناء ، أو على الوزن ... « مثل الأقواء والإسناد والايطاء » ... ومع ذلك فقد أخذوا عنه أنه الذي قال : (الشعراء أمراء الكلام يصرفونه حيث شاءوا أو أنى شاءوا .. ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من اطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ ، وتعقيده .. فيحتج بهم .. ولا يحتج عليهم .

والنقاد في تراثنا النقدي ، كثيرون يكاد يتعذر احصاؤهم . ولكن المشاهير الاعلام منهم هم : الأصمعي ، وابن المعتز والآمدي صاحب الموازنة ... وقدامة بن جعفر

صاحب نقد الشعر ، وابن عبدربه صاحب العقد الفريد ، والصولي صاحب أخبار أبي تمام .. ثم ابن جني ، والجرجاني القاضي وأبوهلال العسكري صاحب الصناعتين .. وأبوحيان التوحيدي ، صاحب الامتاع والمؤانسة ومثالب الوزيرين .. والجرجاني (عبدالقاهر) صاحب دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة . وابن الأثير وأبوالحسن القرطاجني الذي كثيراً ما سمعنا الدكتور عبدالله الغذامي يسند إليه ، وابن قتيبة ، وفي القمة من هذا الهرم الضخم ، الجاحظ ، وأبوعمر بن العلاء أو «أبو عمران اليحسبي» .. الذي تنسب إليه إحدى القراءات السبع ، ويصفون مكانته العظمى بأنه إمام في اللغة والقراءات ورواية الشعر والنحو ..وقد تتلمذ عليه الأصمعي وغيره من الأعلام .

فإذا بدا لنا ، أن نلم ، متعجلين بالمشاكل أو المواضيع أو القضايا التي عكف على معالجتها هؤلاء الاعلام ... كل في مجال اختصاصه وفي حدود علمه ، نجد أنها كانت الطبع والتكلف (أو الصنعة) ... واللفظ والمعنى .. والنظم ... والصدق والكذب والأسلوب والانتحال والسرقة ، وعمود الشعر ، و « معنى المعنى » ... بل حتى الغموض الذي يعتبره بعضهم اليوم نبضاً أوروبياً ، ربما تزعمه (تي .. اس اليوت) .. حتى هذا الغموض عالجه هؤلاء الأعلام ومنهم (الجرجاني عبدالقاهر) .. إذ سماه التعمية أو التعقيد .. ولكنه ليس التعقيد الناشيء عن اختلال في الأداء ، بل عن إمعان في تعمق المعنى .. وله تشبيه طريف وأعني تشبيه (التعقيد) ، بأنه (المشقة التي يجدها من يغوص بحثاً عن لؤلؤة في جوف صدفة) ... وأما ما سموه (معنى المعنى) .. فقد كان المثال له قول الشاعر أو الناثر (فلان كثير رماد القدر) يريدون كثرة من ينزلون ضيوفاً عليه .. أو كرمه ... ومثال آخر عن (معنى المعنى) حين يقال : (بلغني أنك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى) .. يريدون (التردد) أو (التوجس) أو (التخوف) .

ولعل من أعظم ما يتصف به بعض الاعلام من هؤلاء النقاد ، الصدق والعدالة واعتمادهم على الذوق .. ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر ... الجرجاني (القاضي) في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه .. نجده يدافع عن المتنبي .. ولكنه لا يتردد أيضاً في ذكر أخطائه .

وعن مصطلح الصورة في الشعر .. يدهشنا الجاحظ حين يقول : (انما الشعر صياغة وضرب من التصوير) ... أما المعجز من الشعر او فنون القول ، فقد اثر عنهم

أنهم قالوا : (إذا بلغ الكلام درجة من التمييز لا يلحقه فيها أي أثر آخر صح أن يسمى (معجزاً) .

وقبل أن أفرغ من هذا الذي لكم أن تعدوه ثرثرة جوفاء ، عن مواضيع أنتم الذين تملكون بعلمكم ، مفاتيحها وساحاتها ، افضل أن أطرح حقيقة لا أظنها غائبة عنكم ، ولكننا ـ مع حمى الاستغراق في مشاغلنا الفكرية ـ نهمل الالتفات إليها أو الاهتمام بها .. وهي باختصار شديد : رغم أن عشرات الجامعات في العالم العربي تدفق إلى الساحة ألوف المؤهلين بالدرجات العلمية من البكالوريوس أو الليسانس ، إلى الدكتوراه ، أو حتى الاجريجاسيون .. فإننا كلنا ، لا صوت .. ولا تأثير لنا في واقعنا الاجتماعي أو الجماهيري ... كل ما لنا من صوت وأثر هو ما نهمس به لبعضنا بين جدران صماء ، نحمد الله على أنها لا تتصنت علينا . وكل ما لنا من تأثير ، هو وقوف صفوفنا أمام الأبواب المغلقة في انتظار الوظيفة التي تسوغها لنا مؤهلاتنا .

مما لابد أن يضحكنا .. ويضحك علينا جميع الذين يتمتعون بالقدرة على التأثير في واقعنا الاجتماعي والثقافي ، أن الكتب التي نؤلفها ، وتغامر دور النشر بنشرها لنا ، تفضل أن لا تغادر صناديقها في المستودعات لأنه لا وجود أصلاً لمن يطلبها ...

وفي النهاية أتساءل .. هل اجتماع هؤلاء من أكابر النقاد في العالم العربي المعاصر وكل منهم يقدم أو يقرأ بحثاً .. أتساءل هل نجتمع لنتحاور ونثير قضايا نستهدف بها الخروج بنتائج تغير ولو القليل من واقعنا ... أم أننا نجتمع لنسمع ونقرأ ثم يمضي كل منا في طريق ؟؟

أخشى أن أكون قد نسيت أن أرحب بكم .. فمرحباً بكم في بلدكم .. وبين اخوانكم ، وشكراً لنادي جدة الأدبي الثقافي .. وللرئاسة العامة لرعاية الشباب ، التي ماتزال تؤكد قدرتها الرائعة على إضاءة ساحة الفكر بما لرئيسها سمو الأمير الشاب من طموح يشع ويتالق روحاً وفكراً في مسيرة يقودها نحو التكامل المنشود ... وفقه الله .

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

قصيدة أبي تراب الظاهري

قال أبو تراب في مناسبة ندوة « قراءة جديدة لتراثنا النقدي » التي اقامها النادي الأدبي بجدة برأسة الأستاذ / عبدالفتاح أبي مدين في ١٠/٤/١٤٠٩هـ :

قال أبو التراب وهو الظاهرى ... من بعد حمد جامع الجماهر

ثم الصلاة والسلام العاطر ... على النبي باهر المفاخر

وآله وصحبه الكرام ... وكلهم كالبدر في التمام

يا أيها الأصحاب والأحباب ... اني أحبيكم ولي هَبهْباب

رئيس نادينا دعاني اليوما ... وذا (أبومدين) يقري القوما

وقال لي لابد من حضور ... وكِلْمة تقول بالشكور

وهؤلاء ضيفنا جميعاً ... فاقبلنْ مُهَرْولا سريعا

فقلت عذري في آعتلالي وضحا ... فقال لا يُقبل عذر جمحا

ولم يُعِرْ أي آهتمام للمرضْ ... كأنه في شأنه له غرض

وأرسل السيارة الجلاّبه ... تَشْتَرِطُ الأرض كما المِنْهابة

وحينما علمت بالأفاضل ... فرحت بالمثول للأماثل

فهذه تحية معكوزه ... وانتمو أعز من أرجوزه

فإن قبلتم من مُحبّ سرّا ... إن لم تكن دُرًّا فليست بَعْرا

أهلاً أتيتم ووطئتم سهلاً ... فصارت الحفلة منا أحلى

ومن يباريكم نجومَ المجلس ... بكم غدا الفصيح مثل الأخرس

قطعتم الشاسع من مسافةِ ... صدوركم للبحث كاللِفافه

وسوف تَبْتُثُونْ علما جما ... جزاكم المولى جزاء عمّا

وأن نادي جدة ليزهو ... مفاخراً بضيفه فيطهو

وما الطعام قصدكم بالفندق ... او قلزم في لونه كالفستدق

وانما جئتم لانس زارا ... ونَوَّر الربيع والانوارا

دعابة نبغي بها للفَرْفشة ... سبيلها للقلب مثل الخَشْخَشه

فباسم ربّ واهب الجنان ... فلتبدأوا الأعمال باطمئنان

وعندي اللائحة العظيمة … لعمل جرت به العزيمه

و(عبد فتاح) لها مفطور … مَهْيَم فهذي همة تمور

تراثنا النقدي في الفنون … قد سار سيراً عابر القرون

وهذه قراءة جديدة … لِخُطّةٍ كانت له مديدة

يعقد نادينا لهاذي الندوه … يتبعها في (أبحر) بالغدوه

والحفل في كل الليالي الخمس … في جلسات نزهت عن لَبْس

يناقش الآراء فيها الأدبا … وهم دكاتير أفاضوا الأدبا

(فشكري عياد) له في سيبويه … وزبره رأى كرأي نفطويه

و(جابر العصفور) شاد المنهجا … للنقد قد يريك صبحا أبلجا

وما (حُمادي) نجل (صمّود) سِوى … مفاضل النظيم والنثر سُوى

وعند (براد) الفرنج والعرب … تاريخهم مذ مارسوا علم الأدب

وموقف النقاد من غموض … في الشعر عند (هدلق) الرُّكوض

(عبدالسلام) جاء للتعريف … بقيمة الأديب في الصفوف

و (ناصف) بين البلاغتين … و (فضلُهم) طرازُ توشيحين

ونقد نقد عند (لطفي) حاضر … و (المعطنيّ) ههنا يناظر

و (عز دين) صاحب الجرجاني … يناقش الأسلوب (سعد) بان

والسرقات عند (مرتاض) هوَتْ … (هويمل) ملامحُ له رَنَتْ

وللدلالات (تمامُ) قد شدا … و (الهادي) للنقد البلاغي بدا

وللنصوص جاء (غذامي) … وللتراث هب (كتاني)

أما (أبو ديب) فللكنايه … وفي (عليّ بطل) كفايه

و (الحارثيّ) شعرَنا قد وظّفا … و (للسريحيّ) بدا مكثفا

وكلهم في علمه تبحرا … بموج موج اليم إذا تسجرا

مرامهم صعب بعيد المقتبس … وعر الجناب شارقٌ وقتَ الغلَسْ

لكنهم من أشرف النفوس … وأتلد القُنَى من النفيس

سماحة صباحة سناء … وغُرّة رزانةٌ حياء

وقارهم أصون في اللّياقه … وعقلهم أرصن بالرواقه

ثدىّ علمٍ أرضعتكم درّا … وحنكتكم فارعين طُرّا

ويعصم الله من الزلات … وبعد فالسلام يا لِداتي

كلمة الأستاذ الدكتور /
عزالدين إسماعيل في حفل افتتاح ندوة التراث النقدي

بسم الله الرحمن الرحيم

يسعدني ويشرفني باسمي وباسم الاخوة الافاضل المشاركين في الندوة ـ ولست بخيرهم أو افضلهم ـ أن أتقدم بخالص التقدير والشكر للنادي الأدبي في جدة، ولرعاية الشباب في المملكة، على أن اتاحت هذا اللقاء الفريد من نوعه، الذي يكتسب في هذه اللحظة قيماً ودلالات لا نستطيع أن نحصيها.

هذا اللقاء ليس لقاء عابراً وليس عملا عفوياً أو عشوائياً، ولكنه لقاء له قيمته الحاضرة وقيمته المستقبلة. إننا نلتقي من كل مكان في الوطن العربي هنا في إطار النادي الأدبي لا لمجرد أننا ننتمي إلى ثقافة واحدة أو فكر واحد أو إلى هموم مشتركة، بل لأننا نريد أن نفكر معاً .. في كل ما يعنينا وما يشغل واقعنا ويشغل أذهاننا إزاء هذا الواقع، ويدعونا إلى التأمل فيما نحن مقبلون عليه، ذلك بأن فهمَ الواقع هو الطريق إلى المستقبل: فلكي نعي ما نريد في المستقبل علينا أن نتفهم وضعنا في اللحظة الراهنة. واللحظة الراهنة غير مفصولة عما سبقها من لحظات عبر التاريخ. ومن أجل ذلك كانت هذه الندوة امتداداً للزمن منذ بدء التراث الذي نتحدث عنه إلى المستقبل الذي نرجو أن نبلغه.

وإذا نحن تأملنا موقفنا في هذه اللحظة بدا لنا أن هذه الندوة تريد أن تقرأ التراث النقدي قراءة جديدة. ولابد أن نتأمل في معنى القراءة ومعنى الجدة في هذه الحالة. ليست الكلمة مجرد كلمة عامة وعابرة، بل لها مدلولها الحقيقي. القراءة هي ضرب من الحوار مع الأشياء التي نقرؤها. وعندما نقول قراءة جديدة فمعناها أننا سنتحاور مجددا مع المادة التي طالما عرفناها وطالما خضنا فيها وتكلمنا عنها. تراثنا النقدي كما تعلمون حضراتكم ليس لدى أمة من الأمم. وليس هذا ادعاء. ليس لدى أمة من الأمم هذا القدر من التراث في المجال النقدي كما هو الأمر عندنا. ولا أريد أن أشير إلى التشعب العظيم الذي يمتد إليه هذا التراث النقدي في تراثنا الفكري كله

وليس على مستوى التناول الأدبي الصرف . فكل هذا معروف لحضراتكم ، المسألة أننا نعرف أن لنا تراثاً ضخماً في النقد الأدبي ، وأننا نعتز بهذا التراث ، ولكن يظل السؤال المطروح دائماً هو كيف نتعامل مع هذا التراث ؟ كيف تعاملنا وكيف نتعامل وكيف ينبغي أن نتعامل ؟ هذه هي الأسئلة الحيوية الأصيلة التي لابد أن نطرحها على أنفسنا ، لا اليوم ولكن على الدوام لأن هذا التراث لن نفرغ منه في ندوة . نخطىء تماماً لو تصورنا أننا سننتهي من تراثنا النقدي في هذه الندوة . ليست هذه الندوة إلا بداية كما قلت على طريق ممتد لقراءة هذا التراث وإعادة قراءته ، ثم قراءات متصلة إلى ما شاء الله ؛ لأن المادة الأدبية لا ينفد معينها على الأطلاق ، وكلما دخلنا في حوار تجددت الرؤية وتجدد الفكر . بأي شيء ندخل في الحوار ؟ كيف ندخل في حوار مع تراثنا النقدي ؟ هنا سنجد أن كل مشارك من الأساتذة الأفاضل في هذه الندوة قد دخل في حوار فردي مع جانب من جوانب هذا التراث ، ودخل في هذا الحوار وفقاً لمعطيات كثيرة تشابكت في تكوينه هي ثمرة حوارات أخرى مع ثقافات مختلفة عربية وغير عربية . وهو بهذا الرصيد يدخل إلى حواره مع هذا الجانب أو ذاك من جوانب التراث النقدي . ثم نجتمع ونلتئم هنا في إطار هذه الندوة لنتحاور حول هذه الحوارات . ترون حضراتكم أننا إذن نجتمع لا لنعرف في ماذا يفكر كل منا وحده ، ولكن لكي نتحاور فيما نفكر فيه أيضاً . ففي إطار الندوة ينشأ حوار حول الحوار وهكذا تكتسب الندوة أهميتها وضرورتها ومبرر إقامتها ؛ لأنه بغير ذلك سيظل كل منا يتحدث أو يحاور منفرداً دون أن يعرف صدى صوته وصدى حواره الذي ينشئه مع هذه المادة التراثية في النقد الأدبي .

هذا إذن هو جوهر اللقاء الذي يتم في هذه الندوة . أما ما تنتهي إليه ، وما يمكن أن يجيب عن أسئلة الأستاذ ضياء فيما نصل إليه ، فإننا لن نحسم ولن ندّعي أننا سنحسم كل شيء في هذه الندوة ، ونخطىء تماماً إذا تصورنا ذلك ، ولكننا نتحسس الطريق نحو تأسيس فكرة الحوار مع هذا التراث ، وأن يصبح هذا الحوار باباً مفتوحاً وممتداً ومتصلاً وليس مجرد وقفة تمضي عابرة وينتهي الأمر كأن شيئاً لم يكن . هذا هو المغزى الحقيقي لهذه الندوة ، أن تؤصل مبدأ أن نتحاور ، وعندما نتحاور يصبح كل منا على قدم المساواة مع الآخر . ليس لأحد رأي يفرضه على غيره ، ولكن الحوار هو الذي يمحص ، وهو الذي يفضي إلى ما يمكن أن تلتقي عنده الآراء والأفكار .

هذا الحوار يمكن أن يحقق الحد الأدنى من القاعدة المشتركة بين مجموعة الملتقين والمناقشين والمشتركين في هذه الندوة . عندئذ لابد أن يكون لهذا في القريب العاجل صدى واضح في كل ما نأخذ به أنفسنا في تناول أدبنا الحديث والقديم نفسه . فليس الهدف من إعادة قراءة النقد العربي هو أن نولد نظرية للأدب الحديث فحسب ، بل أن نولد تصوراً متكاملاً لأدبية الأدب وللفكر الأدبي ، نؤسس له تأسيساً معرفياً صحيحاً من خلال حوارنا مع تلك المادة النقدية ، ثم يصبح ذلك كله أداة طيعة في أيدينا نتعامل بها مع تراثنا الأدبي العربي القديم وأدبنا المعاصر .

هذا في اختصار ما أتصوره يحدد دور هذه الندوة ، ويحدد في الوقت نفسه أهميتها وقيمتها . ولا أريد أن أطيل بعد الكلمات العظيمة التي استمعنا إليها . ولا يفوتني في النهاية أن أشكر حضرات الذين سيسعدوننا بالاشتراك في هذا الحوار . وأكرر مرة أخرى شكري للنادي الأدبي في جدة ولرعاية الشباب في المملكة على أن أتاحت لنا هذا اللقاء الذي أرجو أن يكون مثمراً بإذن الله .

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

● في اختتام ندوة قراءة التراث ، أصدر المشاركون البيان التالي :

بيان الندوة

● التقى المشاركون في الندوة التي دعا اليها النادي الأدبي الثقافي بجدة تحت عنوان «قراءة جديدة لتراثنا النقدي» والتي عقدت في الفترة مابين ١٠ إلى ١٥ ربيع الآخر ١٤٠٩ هـ الموافق ١٩ إلى ٢٤ نوفمبر ١٩٨٨م . وتدارسوا مجموعة من البحوث التي تتعلق بعيون هذا التراث النقدي وظواهره ومايتصل به من فكر لغوي وبلاغي يتوالد وينتظم في حقول معرفية ثرية . ويتفاعل ويتجدد عبر معطيات ثقافية وحضارية فعالة . وقد ناقشوا مناهج قراءة التراث النقدي . وضرورات بعثه وسبل الافادة منه . وانتهوا من بحوثهم وحوارهم الى تحديد مايلي :

أولا : حتمية ارتكاز الفكر النقدي على أصوله التراثية . وانطلاقه من انجازاته المتميزة في النظر والتطبيق . ممايتطلب اشباعه بالبحث والتجلية والتحليل .

ثانيا : تاصيل النهج التراثي في النمو المتصل والتطور المعرفي . وابراز قدرته على تمثل مايصيب فيه من روافد فكرية وثقافية . واستيعابه لحصاد ماينبت في مجال التجربة الابداعية الحقيقة .

ثالثا : تكثيف الجهود التي تبذل للكشف عن كنوز هذا التراث . وتنمية مجالاته . واختيار عناصره الحية . القابلة للاستثمار والامتداد الفعال في الفكر النقدي المعاصر .

رابعا : الدعوة الى تنظيم وسائل الاتصال بين الباحثين والمؤسسات العلمية والثقافية في مختلف الاقطار العربية . بغية تنسيق الجهود . وترابط المشروعات . وبناء المعرفة النقدية على اساس التراكم والتكامل .

خامسا : التأكيد على ضرورة توخي نبل المقصد ووحدة الهدف عند اخضاع هذا التراث النقدي للتحليل والتقويم . في ضوء منجزات العلوم الانسانية . وتطور المعرفة البشرية في العصر الحديث . من منطلق ان الايمان بأهمية البعد التراثي في المكونات الثقافية لايمكن ان يلغي ضرورة المعاصرة في التجربة المعرفية والانسانية .

سادسا : ضرورة رفع كفاءة الفكر النقدي العربي المعاصر ، للدرجة التي تؤهله للاسهام النشط في نظريات النقد العالمية ، بالحوار معها ، والاضافة اليها ، حاملا معه معطيات تراثه ، ومتمثلا خصوصية انتاجه ، بما يحفظ عليه قوام شخصيته العربية المسلمة .

كما يوصي المشاركون في الندوة باهمية الاستمرار في عقد امثال هذه الملتقيات العلمية ، ويشيدون بنتائجها المثمرة في التواصل البحثي ، والتصويب المنهجي ، والتقدم بحركة الانتاج النقدي العربي ، ويقترحون اقامة الملتقى التالي تحت عنوان «تاصيل المصطلحات النقدية العربية» .

ويتقدمون بالتحية والشكر الى سمو الامير الرئيس لرعاية الشباب ، ولاخوانهم لنادي الأدبي الثقافي بجدة .

والله الهادى إلى سواء السبيل

لجنة الصياغة

امضاءات

شيـــ ٨٠

1959 '88 NOV 26 19:19

شي.. ٨٠١١ ٨٠١١
الريخ ١٠٤ ٤/١٢ ١٢٠٠ز العتيبي
عدد ٢٨٥/١١٥٨
جده
سعادة الاستاذ عبدالفتاح ابومدين
رئيس النادي الادبي الثقافي بجدة
تلقيت بامتنان وتقدير برقيتكم المؤرخة في ١٤٠٩/٤/١٤هـ التي اعربتم فيها باسمكم وباسم المشاركين في ندوة نادي جدة الادبي حول قراءة جديدة لتراثنا النقدي التي اقيمت على قاعة محاضرات النادي خلال الفترة من ١٠ الى ١٤٠٩/٤/١٤هـ عن خالص شكركم نحو خادم الحرمين الشريفين ونحوي بمناسبة ختام فعاليات هذه الندوة
واني اذ اشكركم على هذه المشاعر الطيبة لاتمنى لكم دوام السعادة والتوفيق ولناديكم تحقيق المزيد من التقدم والنجاح وللحركة الثقافية والفكرية في بلادنا اطراد الرقي والازدهار قاطبة
ولسعادتكم اطيب تحياتي ....

الرئيس العام لرعاية الشباب
فيصل بن فهد بن عبدالعزيز

سعادة الاستاذ عبدالفتاح أبو مدين ..

رئيس النادى الادبي الثقاف بجدة ..

تلقيت بامتنان وتقدير برقيتكم المؤرخة في ١٤٠٩/٤/١٤هـ التي اعربتم فيها باسمكم وباسم المشاركين في ندوة نادي جدة الادبي حول قراءة جديدة لتراثنا النقدي التي اقيمت على قاعة محاضرات النادي خلال الفترة من ١٠ إلى ١٤٠٩/٤/١٤هـ عن خالص شكركم نحو خادم الحرمين الشريفين ونحوى بمناسبة ختام فعاليات هذه الندوة .

وانى اذ شكركم على هذه المشاعر الطيبة لاتمنى لكم دوام السعادة والتوفيق ولناديكم تحقيق المزيد من التقدم والنجاح وللحركة الثقافية والفكرية في بلادنا اضطراد الرقي والازدهار .

ولسعادتكم اطيب تحياتي

الرئيس العام لرعاية الشباب

فيصل بن فهد بن عبدالعزيز